Revue de l'Art chrétien.

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/revue-de-art-chretien_1907-01_50

Revue de l'Art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues.

L^e ANNÉE. — 1907.

Cinquième série, tome III ; de la collection LVII.

Adresser toutes les communications relatives à la Rédaction au Secrétaire de la Revue, Rue du Metz, 41, Lille.

Société St-Augustin, Desclée, De Brouwer & Cie.

HOLBROOK LIBRARY
PACIFIC SCHOOL

114777

v. 57
1907

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

50me Année. — 5me Série.

Tome III (LVIIe de la collection).

1re livraison. — Janvier 1907.

Saint-Trophime et les Champs Elysées d'Arles.

L'APOSTOLAT et le culte de saint Trophime à Arles posent devant l'historien un certain nombre de problèmes qu'on ne peut résoudre qu'en observant d'abord la topographie naturelle de cette célèbre cité gallo-romaine. Ses fondateurs avaient jeté ses premières assises sur un îlot rocheux situé en tête du delta du Rhône, sur la rive gauche de sa branche principale, entre cette branche et une dérivation de la Durance.

Sa superficie n'était donc pas considérable, elle n'avait pu s'accroître qu'en jetant un pont sur le Rhône pour gagner de l'espace sur la rive droite, et former le faubourg de Trinquetaille. Les terrains voisins du fleuve étaient réservés aux magasins des négociants ; le reste était couvert par les constructions des temples, de l'amphithéâtre, du cirque, du forum, des thermes et des palais. Au milieu de cette accumulation d'édifices païens, le premier missionnaire de l'Évangile, avide de silence et de recueillement, n'aurait pas trouvé la retraite obscure dont il avait besoin. Il parcourut la banlieue, sillonna de sa barque les immenses cours d'eau qui entouraient la grande ville et rencontra plusieurs îles, de diverses grandeurs, celles que nous appelons aujourd'hui le Castelet, le Mont-d'Argent, la montagne de Cordes et le Montmajour, îles transformées en collines depuis les desséchements modernes. Le *Mons major*, îlot de calcaire, fixa ses préférences parce qu'il renfermait sans doute des galeries anciennes de grottes naturelles, ou parce qu'il était facile d'y pratiquer des cellules nombreuses pour lui et ses compagnons. Trophime était son nom, il arrivait de Grèce, comme Photin de Lyon, Irénée et les apôtres de la vallée du Rhône, et ses prédications eurent un tel retentissement que son nom, répété de bouche en bouche, fut toujours considéré à Arles comme celui de l'introducteur du christianisme. Ses rivaux dans l'apostolat

ont parfois éclipsé sa renommée pendant les époques agitées des invasions, mais dès que le calme s'est établi, c'est à lui, *Trophime*, que les chrétiens d'Arles ont élevé le sanctuaire le plus somptueux. Qui ne connaît l'église et le cloître de Saint-Trophime d'Arles ?

Saint Genès a joui d'une grande popularité au VIe siècle, parce que son martyre, moins ancien que l'apostolat du premier, avait ému fortement les populations, il devint le patron de la ville dans les moments de danger, si bien que Fortunat appelle la ville d'Arles : la cité de Genès *Urbs Genesii* (1).

MM. de Rossi et Leblant ont été très frappés de ce fait, et ils l'ont mis en évidence en signalant sur les couvercles des sarcophages, déjà si remarquables de la nécropole d'Arles, une seule et même tête d'adolescent qu'ils regardent comme la figure de saint Genès, témoignage incontestable, disent-ils, de la prédominance de son souvenir qu'ils opposent à l'obscurité dans laquelle on laissait la mémoire de saint Trophime, à une certaine époque (2).

L'inconstance de l'opinion publique est un événement si commun dans l'histoire religieuse, comme dans l'histoire civile, qu'il n'y a pas lieu d'attacher grande importance au succès de saint Genès. N'a-t-on pas vu à Lyon, par exemple, le fameux apôtre saint Pothin distancé par saint Ennemond, martyr du VIIe siècle, pour satisfaire un bienfaiteur ; à Bordeaux, saint Fort détrôner saint Étienne et saint Seurin ; à Clermont-Ferrand, saint Vénérand supplanter saint Austremoine ; à Tours, saint Martin rejeter dans l'ombre saint Gatien, le premier apôtre du diocèse.

Si le culte de saint Trophime a pu être éclipsé un moment par celui d'un autre personnage arlésien, il n'en a pas moins imprimé sa trace dans les monuments du pays et laissé des témoignages dont on ne peut contester la valeur historique. Tous ceux qui visitent les alentours de la ville ne manquent pas d'aller faire leur pèlerinage à la colline de Montmajour où se dressent des ruines imposantes au-dessus de certaines excavations qui présentent des caractères de haute antiquité, comme les grottes de Saint-Victor de Marseille. Avant la fondation du monastère célèbre dont nous voyons le cloître, l'église et les bâtiments claustraux, il existait un oratoire souterrain construit dans le flanc méridional du rocher et placé sous l'invocation de saint Trophime pour rappeler le séjour de cet apôtre en cet endroit. L'ensemble des grottes paraît en effet disposé pour servir de retraite à un ermite. Une première excavation assez grande pouvait servir de salle de réunion aux fidèles qui venaient réciter la prière en commun, une autre plus petite aurait été un logement particulier, enfin une troisième cellule, longue de $1^{m},40$ sur $0^{m},60$, éclairée par une lucarne et munie d'un banc pratiqué dans la paroi, fait penser à la crypte étrange qu'on attribue à saint Lazare de Marseille dans les catacombes de l'abbaye de Saint-Victor. Le peuple qui veut toujours expliquer tout ce qu'il a sous les yeux, n'a pas manqué de baptiser cette cellule du nom de *confessionnal* de saint Trophime.

En réalité, il y a bien là l'embryon d'un lieu destiné à la prière et à la vie religieuse, semblable à celui qui s'est développé au sommet de la colline, c'est bien ainsi que les solitaires les plus anciens se sont établis

1. Fortunati *opera*, L. V, C. II, p. 158.
2. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la villes d'Arles*. Préface, pp. LV et 34. *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, 1er vol., Préface.

dans toutes les contrées. La chapelle de Saint-Vérédème, dans le Gard, est aussi bâtie dans une grotte, en souvenir des stations qu'y faisait ce pieux personnage, et, si nous allons jusqu'en Orient, en Cappadoce, nous trouvons, dit M. Révoil, un oratoire taillé dans le roc de Surp-Garabed, qui n'est pas très différent de celui de saint Trophime [1].

Grotte de saint Trophime, dite confessionnal.

Grotte de saint Trophime.

Après la période des persécutions vint celle du calme et de la sécurité, pendant laquelle les chrétiens, encouragés par les édits impériaux, essayèrent d'agrandir et d'embellir la retraite trop modeste de l'apôtre Trophime. Au lieu de bâtir un édifice isolé sur le sommet, on continua la pratique des premiers occupants en excavant la roche de façon à rester en communication avec le premier établissement. L'agrandissement consiste en une chapelle souterraine divisée en deux nefs, dont l'une est demeurée à l'état brut, et l'autre est une véritable construction tracée en rectangle allongé, couvert d'une voûte en berceau, qui retombe sur trois arcatures parfaitement appareillées. Les supports sont des colonnes cylindriques, couronnées de chapiteaux d'aspect corinthien, qui ne manquent pas de caractère, bien qu'ils soient grossièrement sculptés, dit M. Révoil. Sur le flanc méridional on a percé quatre fenêtres aussi bien appareillées que les autres parties; quant au chevet, il est terminé par une petite abside demi circulaire, séparée de la nef par un doubleau comme pour former un sanctuaire, et, dans le fond l'abside, on a percé une lucarne

1. *Architecture romane du Midi de la France*, t. I, pp. 11 et 13 — 8 et 9. Paris, 1867, in-f°. On peut citer aussi les grottes de Marmoûtiers-lez-Tours, et la cellule de Saint-Émilion dans le Bordelais.

qui fait communiquer la chapelle avec les petites cellules dont nous avons parlé plus haut. Il paraît donc évident que les deux établissements se sont succédé l'un à l'autre, et que le second est une consécration de l'intérêt qu'inspirait le premier.

Tous deux sont reliés dans des conditions telles qu'en les considérant, on ne peut s'empêcher d'y voir une imitation de ce qui se fit à Rome, lorsque les chrétiens, libres de sortir des catacombes et de fonder des sanctuaires au grand jour, élevèrent des basiliques à proximité des lieux sanctifiés par les corps des martyrs. Ici, nous ignorons comment fut installée la sépulture de saint Trophime, nous constatons seulement que l'architecte s'est rapproché d'un ermitage, mais nous ignorons si le sarcophage fut déposé dans l'abside. Les seules apparences de sépulture sont dans le vestibule où apparaissent deux auges taillées dans le roc. J'ai en vain cherché sur les murs des traces d'inscriptions, de monogrammes, de frises ou de figures symboliques afin de m'éclairer sur l'âge de cette construction. Révoil lui-même ne signale qu'un pilastre orné d'entrelacs et de rosaces qu'il a remarqué dans le petit couloir adossé au côté gauche de l'abside, c'est une preuve qu'on a travaillé à son embellissement pendant la période mérovingienne.

Les avis sont partagés au sujet des dates qu'il conviendrait d'appliquer aux grottes et aux parties monumentales. Ceux qui ont risqué une opinion, comme Mérimée, ont proposé le Ve ou le VIe siècle pour la partie taillée dans le rocher ; le IXe siècle pour l'oratoire décoré de colonnes et d'arcatures, et cela sans développer leurs raisons, en suivant seulement un mouvement d'intuition. Je ne sais pourquoi on ne remonterait pas plus haut puisqu'il s'agit d'un apôtre des premiers siècles qui ne peut être postérieur à Irénée, c'est-à-dire à la fin du second siècle, et que les grottes n'ont pas d'âge quand elles se présentent aussi simples que celles de Montmajour.

Dans la partie ornementée, il y a des combinaisons architecturales sur lesquelles on peut raisonner par comparaison et, à l'aide de ressemblances, proposer une date. Disons d'abord qu'il ne faut pas en parler d'après le dessin qu'en a donné Révoil dont le crayon flatteur présente des lignes trop correctes. Il n'y a pas d'harmonie dans l'ensemble ni de similitudes dans la décoration des diverses parties, il vaut mieux consulter une photographie si on ne peut se rendre sur place. En réalité, la main d'œuvre de la maçonnerie est grossière, les claveaux des cintres sont à arêtes vives sans moulures, l'assemblage des moëllons est fait avec des joints épais, comme dans certaines œuvres des temps mérovingiens, à date certaine. C'est peut-être là ce qui a impressionné Mérimée quand il a parlé du Ve ou du VIe siècle, en visitant le monument ; il a dû remarquer aussi que la voûte en berceau très simple n'était soutenue par aucun doubleau la divisant en compartiments comme dans l'œuvre plus récente du cloître de Montmajour, mais il a omis de signaler qu'il y avait des traits de ressemblance frappants avec les voûtes de la crypte de Saint-Irénée de Lyon et de Saint-Laurent de Grenoble, au point de vue de la forme seulement, car dans l'oratoire de Saint-Trophime, il n'y a pas traces de chaînes de briques nulle part.

Il est surprenant que Mérimée n'ait pas fait ressortir la dissemblance des deux côtés de l'oratoire; les arcades du flanc droit sont deux fois sur quatre plus larges que celles du flanc opposé, les supports engagés du côté gauche n'ont pas de pendants à droite pas plus que le pilier qui supporte la cloison figurant le sanctuaire.

Il y a une grande recherche de l'effet dans la décoration. Des piliers simples auraient pu supporter les arcades formant les travées, leur masse rectangulaire a été allégie et échancrée aux angles de la face principale pour loger une colonne qui n'est pas banale. Celle-ci, montée sur un socle mouluré et terminée par un chapiteau, porte avec le pilier un large abaque dont la saillie fait le tour du support. Ce dernier détail est en contradiction avec la doctrine courante d'après laquelle les piliers garnis d'un tailloir en forme de couronne ne seraient pas antérieurs au XIe siècle. Ce fait peut être exceptionnel. Dans tous les cas, il est bon à citer pour montrer qu'il n'y a pas de règle sans exception et que les transformations de l'art ne sont jamais radicales et subites.

Je m'arrête volontiers à considérer aussi

Oratoire de Saint-Trophime à Montmajour.

les chapiteaux pour faire remarquer qu'ils n'ont pas été empruntés à un édifice voisin, comme cela s'est fait si souvent. Leur dessin est bien une copie fantaisiste du chapiteau corinthien avec ses feuillages, ses volutes et son fleuron au front de la corbeille, c'est partout la reproduction du même type avec augmentation de calibre dans le flanc droit qui, pour des raisons d'éclairage, a des arcades d'un rayon plus développé que dans les travées opposées. Dans le dernier support, voisin de l'entrée, il y a une différence à noter. Au-dessous des volutes, le sculpteur a tracé, au lieu de feuillages, des entrelacs byzantins, l'astragale manque au fût de colonne, absence qui surprend d'autant plus que chaque fût est pourvu de cette moulure antique, c'est le seul indice d'une réfection. Je ne parle pas des fenêtres dont la restauration visible remonte à quarante ans.

J'ai en vain cherché une trace quelconque d'emblèmes chrétiens, je n'ai vu ni colombes, ni rameaux de vigne, ni poisson, ni

chrisme, nous sommes partout en face d'une décoration absolument païenne, et cette exclusion me fait soupçonner que le constructeur n'était pas éloigné des temps de la décadence romaine où les monuments païens, les temples et les théâtres n'étaient pas encore à l'état de ruines. S'il était plus jeune, il aurait imité la pratique de la plupart des architectes de la décadence carolingienne, il aurait puisé ses matériaux dans les ruines de la cité d'Arles ; il aurait mis partout des marbres antiques dans ses supports, au lieu de faire tant de dépenses de sculpture. Voilà peut-être la seule remarque qui nous permette de conjecturer le temps où fut élevé l'oratoire de Saint-Trophime. A défaut d'inscription, la meilleure manière de faire ressortir sa valeur archaïque est de le rapprocher des monuments à date certaine élevés pendant le XIIe siècle dans la même région. Je crois bien faire en donnant ici une vue du cloître dont les lignes sont si gracieuses.

Dès que les prédicateurs de l'Évangile eurent la liberté de combattre le Paganisme, ils s'approchèrent de la cité et occupèrent une place dans la nécropole des *Aliscamps*, ou des Champs Élysées, qui s'étendait à l'Est, le long de la voie de Marseille à Lyon. Les premières fondations suburbaines paraissent être le monastère bâti, vers 499, par l'évêque saint Césaire et la basilique dédiée à saint Pierre et à saint Paul dont l'initiative est due à un particulier nommé Pierre, fils d'Asclepius, à la date de 519 (1). Toutes les fois qu'un évêque décédait, il était porté, comme les simples fidèles, au cimetière commun des Aliscamps. Cette coutume était en vigueur au moment de la mort de saint Honorat, vers l'an 430, car nous savons, par le récit de sa translation, que son sarcophage resta assez longtemps exposé dans un terrain voisin de la nécropole, un peu à l'écart de la grande voie qui la traversait. Témoins des prodiges qui s'accomplissaient autour de son mausolée, les chrétiens résolurent de manifester leur reconnaissance en érigeant une église sous l'invocation de la Vierge et de saint Honorat qui fut sans doute ouverte au culte dans le courant du VIe siècle. C'est ainsi que j'interpréterai « *Post longum temporis lapsum ab obitu* », termes dont se sert l'auteur des actes de la translation (1). Je préfère son témoignage à celui du *Gallia Christiana* quand il avance que l'église de Saint-Honorat fut fondée *peu de temps* après la mort de cet évêque ; il a été trompé par ce fait que son successeur fut inhumé près de lui, sans considérer que les translations de corps étaient fréquentes et qu'elles s'accomplissaient parfois à des intervalles très éloignés. Le culte des saints n'a pas toujours été à grands pas vers la renommée, il ne se développe pas sans que le peuple recueille les bienfaits de nombreux miracles qui consacrent sa puissance surnaturelle.

L'érection de l'oratoire de Saint-Honorat a donné naissance à d'autres conjectures que l'archéologie peut expliquer aujourd'hui en observant les ruines. Les auteurs qui, comme Jacquemin, recueillent les traditions populaires, sans y regarder de près, racontent que Virgile choisit cet emplacement parce qu'il voulait remplacer une chapelle, dédiée à la Vierge *encore vivante* par saint Trophime lui-même. Cette pieuse erreur s'est accréditée d'autant plus facilement que

1. Voir le texte de l'inscription trouvé par M. Véran. (*Congrès archéologique d'Arles*, 1876, p. 290.)

1. « Post longum temporis lapsum ab obitu sanctissimi patris nostri Honorati..... ecclesiam ad laudem Dei ac Virginis Mariæ beatissimique confessoris Honorati, *juxta sepulcrum ejus* quod erat in cœmeterio Elisii campi, sub eorum titulo fundare statuunt quam honorifica satis lapidum congerie perfecerunt. » (*Hist. translationis.* Acta SS. Januario mense, t. II, p. 25 ; et tome I, col. 528.)

l'on voyait à proximité de la fondation de Virgile, les vestiges d'un édifice plus ancien qui semblait donner raison aux légendes. En examinant les alentours de Saint-Honorat, je veux dire le groupe des constructions multiples qui portent ce nom, M. Véran a remarqué qu'on pouvait distinguer des maçonneries de trois époques différentes. Contre le mur latéral Nord de la basilique du VIIe siècle qui enveloppe celle du XIIe siècle, on voit, dit-il, les traces d'un autre édifice antérieur dont l'orientation aurait été dirigée du Nord au Midi (1). Au lieu de remonter jusqu'à Trophime pour expliquer sa présence, on peut bien se contenter de l'époque d'Honorat et supposer que cet évêque bâtit lui-même, au Ve siècle, un oratoire à l'honneur de la Vierge que l'un de ses successeurs restaura (2).

Dans l'histoire de chaque diocèse, les

Galerie du cloître de Montmajour (XIIe siècle).

chroniqueurs nous signalent toujours un évêque plus zélé que les autres pour la conservation des cendres de ses prédécesseurs, plus empressé à honorer leur mémoire en les isolant du commun des fidèles, qui prend souci d'édifier une basilique pour abriter leur tombeau. Dans le diocèse d'Arles, l'évêque Virgile s'est fait une réputation de bâtisseur dont tous les auteurs ont recueilli l'écho. Il passe pour être l'auteur d'une église sous l'invocation de Saint-Honorat, or son épiscopat se date aux environs de l'an 600. Il y a lieu de croire que le sanctuaire avec l'étage inférieur de la crypte, offrait une superficie assez grande puisque la plupart de ses prédécesseurs figurent dans la liste des pontifes dont les sarcophages furent conservés dans la nouvelle construction. On ne travaillait pas pour soi seul quand on préparait autrefois sa sépulture, on cherchait plutôt les

1. *Guide du voyageur dans Arles*, p. 387. Arles, D. Garcin, impr. éd., 1835.

2. M. Véran va faire des fouilles pour en déterminer la forme. Il a bien voulu me communiquer ses impressions sur les monuments dont je parle.

moyens de former un groupe funéraire afin que les compagnons arrivés à la béatitude fussent des auxiliaires assurés pour le salut du dernier venu.

Les documents récents nous représentent l'association des sarcophages de Concordius, d'Honoratus, d'Hilaire, d'Eonius, d'Aurelius, tous évêques antérieurs au VIIe siècle; et Virgile ne fut pas le dernier importé dans la crypte, car les listes vont jusqu'à l'archevêque Rotlandus. Ce n'est pas tout. L'espace disponible était encore si large qu'on put joindre à ces divers sarcophages ceux de sainte Dorothée, vierge et martyre, et du jeune martyr saint Genès, tous deux originaires d'Arles.

Chevet de Saint-Honorat.

Le monument que nous avons aujourd'hui sous les yeux ne peut pas nous donner la moindre idée de ce qu'était la basilique de Virgile avec son étage inférieur. Ordinairement la partie supérieure est une répétition du plan de sous-sol. Ici point d'harmonie. Le chevet du XIIe siècle est peu saillant, et la crypte qui est au-dessous n'a pas plus de $5^{m}20$ de longueur sur $4^{m},67$ de largeur. Sa voûte à plein cintre surbaissé, est peu élevée au-dessus du carrelage parce que les eaux d'infiltration du canal voisin y introduisent des vases qui ont changé le niveau en l'exhaussant peu à peu. Sur la droite on aperçoit un enfoncement qui a pu servir d'arcosole, mais le mur du fond ne porte plus trace de fenêtre. Ce serait un réduit obscur, si l'escalier unique, ouvert sur l'axe longitudinal même de l'édifice, et sans aucune porte, ne projetait un peu de jour dans ce sous-sol. Quant aux ornements, il n'en faut pas parler; ils se réduisent à un cordon chanfreiné avec doucine à la hauteur de l'imposte de la voûte, sur les deux parois latérales.

Si l'on s'en tenait aux apparences, on croirait qu'on est en face d'une confession du IVe ou Ve siècle, comme celles qu'on faisait pour les premiers apôtres des diocèses ; les dispositions des plus anciens hypogées ne sont pas différentes, ils comportent la place d'un tombeau et d'un autel, aucune place n'est réservée pour la foule. Ici le cas est tout autre. La construction est d'époque mérovingienne (600), et, de plus, elle a été entreprise pour loger une dizaine de tombeaux dont nous avons les noms ; or, dans le tronçon qui nous reste, c'est à peine si on pourrait loger quatre sarcophages. Dans quel sens la crypte a-t-elle été amputée, raccourcie et remblayée? Je l'ignore. Il est à présumer qu'elle se prolongeait sous le chœur et que nous ne possédons plus que l'extrémité orientale. Si elle avait été bâtie suivant les règles adoptées au VIIe siècle, nous devrions apercevoir les traces de deux escaliers à gauche et à droite. Nous verrons du reste

qu'un visiteur du commencement du XIXe siècle fait allusion à deux entrées. Le défaut de fenêtre à l'orient me fait supposer qu'elle a dû être aussi diminuée de ce côté.

Dans l'embarras où nous laissent les ruines actuelles, notre seule ressource est de faire remarquer que l'accumulation des précieux sarcophages n'avait pas changé au XIIIe siècle lorsque l'archevêque Michel de Moriès, vers 1204, fit appel à la générosité du clergé et des princes de l'Univers catholique en faveur de la reconstruction de l'église de Saint-Honorat qui tombait en ruines. On voit que ce prélat compte beaucoup sur la célébrité du sanctuaire de saint Honorat, cependant il rappelle tous les motifs de vénération qui doivent exciter l'intérêt des fidèles, et parmi ceux-ci il rappelle que la crypte contient les reliques d'un grand nombre de saints et de saintes parmi lesquelles on compte saint Honorat, Hilaire, Aurélien, Concorde, Eon, Virgile, Rotland, Genès et Dorothée. Sa voix fut entendue, des offrandes abondantes arrivèrent si bien que le prélat put restaurer les voûtes de la basilique romane et allonger les nefs que lui avait léguées l'archevêque Pons de Marignane. Bien que l'édifice soit réduit aujourd'hui au tiers de sa grandeur, que certains piliers aient été enveloppés d'une chemise de maçonnerie qui les rend cylindriques, on peut juger de l'effet que l'architecte avait obtenu en mariant le plein cintre à l'ogive, l'art byzantin au style gothique. Comment a-t-il inséré la crypte dans son plan ? Nous l'ignorons, mais nous pouvons avoir la certitude qu'il a respecté l'œuvre de ses prédécesseurs quand nous voyons avec quelle sollicitude il a traité les monuments païens.

Il existait à côté de Saint-Honorat les débris d'un monument antique en forme de *stadium* sur les parois duquel les anciens avaient peint les représentations les plus profanes, les figures de neuf bacchantes se balançant comme pour préluder à leur danse habituelle. Au lieu de le laisser de côté, il en fit le vestibule ou le porche d'une nef.

Ni P. de Marignane, ni Michel de Moriès n'ont altéré la forme de la crypte, ce dernier se borna à prendre le sarcophage de saint Honorat dans le sous-sol pour en faire la base du maître-autel. Ce qui est surprenant, c'est que la présence de cette crypte, peu profonde à cause du voisinage des prairies marécageuses, ne se soit pas révélée par un surhaussement considérable du sanctuaire. Quand on questionnait les Pères Minimes qui furent installés à Saint-Honorat, en 1615, ils répondaient aux visiteurs que M. d'Aiguières de Méjane ayant entrepris des restaurations en 1615, fit relever le chevet de plusieurs marches (1). Dans le cours des travaux de cette époque, la crypte fut considérablement rétrécie et plusieurs beaux sarcophages chargés de sculptures et de bas-reliefs restèrent enfouis sous les nouvelles constructions. On ne conserva d'accès que pour les tombeaux dont nous avons déjà donné les noms parce qu'ils inspiraient beaucoup de vénération aux fidèles.

Ces monuments présentaient aussi un intérêt artistique par les figures en haut-relief qui se détachaient sur les parois, ils frappèrent l'attention de l'historien Séguin qui nous en a laissé la description suivante (2) :

« Ayant prié le père sacristain de cette église de nous faire voir les catacombes, il nous y conduisit avec beaucoup de bonté après avoir allumé quelques cierges pour nous éclairer. Nous y trouvâmes un petit autel de pierre sur lequel les premiers fidèles

1. Jacquemin, *Ibidem*.
2. *Antiquités d'Arles*, 1687, Arles, in-4°, 2e partie, p. 23.

disaient la messe et sept sépulcres antiques *rangés les uns sur les autres* et d'un riche travail.

Le premier est celui qu'on appelle de saint Genès, sur lequel il y a pourtant une épitaphe païenne, ce qui fait voir qu'il avait été fait pour quelque païen.

Le deuxième est de saint Rotland, archevêque d'Arles.

Le troisième est celui qu'on appelle de saint Concorde avec son épitaphe, au-dessous de laquelle on voit deux colombes tenant dans leur bec des rameaux d'olivier, et entre deux la figure du *Labarum* qui se trouve dans le tombeau de Eonius qui est le quatrième. Cette figure est composée de deux lettres grecques du X et du P qui signifient *Christus*.

Le cinquième tombeau est celui de sainte Dorothée, vierge et martyre, originaire d'Arles.

Le sixième de saint Virgile et le septième de saint Hilaire, tous deux archevêques de cette ville. Ce dernier sépulcre avait servi aux païens devant que de servir à ce saint prélat, comme on peut le connaître par des bas-reliefs qui représentaient les principales divinités des Anciens : comme un Jupiter, un Neptune, une Diane, une Vénus, chacune avec leurs hiéroglyphes particuliers. On y voit encore les Parques... (1)

Ce qu'on trouve encore de fort singulier dans ces catacombes, c'est un tombeau qui est au milieu des autres avec son couvercle qui le ferme assez bien. On n'a jamais vu ce sepulcre sans eau, et il en est presque toujours plein sans qu'on puisse savoir au vrai la source de cette eau. »

On ne plaçait jamais les sarcophages *les uns par-dessus les autres*, comme l'indique cet auteur, on les rangeait le long des murs ou sous des arcosoles pratiqués dans les parois. Pour que Séguin ait vu les sept sarcophages superposés, il faut que l'espace ait été rétréci et que le parti de les éloigner de leur dépôt ait inspiré une grande répugnance. Il eût été facile, en effet, de les monter à l'étage supérieur où la vue n'aurait pas été choquée de leur présence, car Séguin raconte qu'en entrant par la grande porte, on voyait de suite un sépulcre de marbre blanc, décoré à chaque extrémité d'un sphinx, sur les côtés, d'une urne entre deux griffons et de deux centaures combattant contre un lion. C'est, dit-il, un des plus beaux que nous ayons (1).

Le lecteur a dû remarquer dans l'énumération des reliques que nous avons donnée d'après les auteurs les mieux informés, une lacune : l'absence du sarcophage de saint Trophime. Il est assez singulier que créant un enfeu spécial pour ses principaux prédécesseurs, Virgile ait omis de transférer la dépouille du premier apôtre. D'autre part, Séguin nous parle d'un tombeau isolé placé au milieu des autres, c'est-à-dire à la place d'honneur, et qu'on trouve toujours rempli d'une eau mystérieuse. A quel personnage appartenait-il s'il n'était pas celui de S. Trophime ? Ce personnage a reposé à Saint-Honorat. Il y était du moins au XIIe siècle, lorsque le clergé vint le prendre pour le transférer à la nouvelle église de Saint-Étienne de la cité (2).

Jusqu'à preuve du contraire, nous supposerons donc que S. Trophime, comme chef

1. Millin n'a pas fait attention qu'il avait sous les yeux des flancs de sarcophages. Il parle de la crypte comme si les murs avaient été ornés de fresques représentant la création et la fin de l'homme à l'aide de figures mythologiques. Il dit que « Prométhée, Minerve, Eros, Mercure, Psyché, les Parques, les Dioscures, Nemesis et Neptune et autres dieux remplissent le champ du tableau ».

Voyage dans les départements du Midi, Atlas, LXV, [illegible]

1. *Antiquitez d'Arles*.
2. *Gallia christiana*, t. I, 561.

de l'église d'Arles, reposait au centre de la crypte de Saint-Honorat, de même que saint Paulin, à Trèves, était entouré des martyrs de la légion thébaine.

Ces détails font encore ressortir l'insuffisance de la crypte actuelle eu égard au rôle historique qu'elle a joué dans la conservation des sépultures des évêques. Il serait impossible d'y installer un sarcophage au centre et de grouper sept tombeaux dans son entourage.

Millin, qui a visité l'église de Saint-Honorat, vers 1807, nous plonge encore dans l'embarras, il prétend avoir vu deux escaliers pour descendre dans la crypte. Ce renseignement n'est guère compatible avec l'escalier unique et déjà ancien, qui est ouvert au milieu du transept. Qu'est devenue aussi l'inscription qui était placée au-dessus de l'entrée et qu'il a pris la peine de relever? Nous l'ignorons. En voici la traduction : « C'est ici que le bienheureux Trophime, un des disciples de Jésus-Christ, le premier apôtre des Gaules, jeta les fondements de la religion chrétienne. C'est ici que coula la source dont les eaux salutaires se répandirent en ruisseaux sur toute la surface de la France et y portèrent la Foi. C'est ici cette crypte sacrée où reposent les reliques vénérables des saints pontifes d'Arles : Honorat, Hilaire, Eonius, Aurelius, Concordius, Virgilius, Rotlandus, Gesues et Dorothée. »

Il ne faut pas se laisser prendre à ces affirmations pompeuses dont la rédaction est suffisamment datée par l'absence du nom de saint Trophime qui devrait figurer en tête de l'énumération. Ses reliques nous l'avons dit, furent transportées à Saint-Étienne dès le début du XIIe siècle.

J'en conclus que l'inscription est postérieure à son départ et que son auteur doit être un contemporain de l'archevêque Michel de Moriès, dont nous avons déjà cité la circulaire envoyée au Monde catholique, au début du XIIIe siècle. Ce prélat donne aussi une liste de noms, qui contient la même lacune, il ne dit mot de la présence de Trophime dans la crypte. On devine pourquoi cette instruction fut fabriquée, elle était le complément de la circulaire destinée à remuer les sentiments de piété des fidèles. Un document de cette nature ne peut pas s'assimiler à une dissertation historique accompagnée de notes d'érudition, pas plus qu'un sermon. Le prêtre qui a besoin de fonds pour restaurer son église doit, s'il est habile, faire vibrer la corde de l'éloquence, de la poésie, flatter les prétentions locales, agiter les questions de rivalité et d'amour propre, s'incliner devant les légendes populaires et alléguer le plus souvent la légende des aïeux. Les paroisses étaient aussi vaniteuses que les familles, elles voulaient des ancêtres, et [illegible] patron qui avait connu le Christ ou des apôtres, de même que dans les villes où le christianisme avait débuté par un martyr, la famille la plus ancienne faisait remonter sa généalogie jusqu'à ce héros de la Foi. C'est un fait qu'on peut vérifier dans les ouvrages généalogiques de toutes les provinces.

Étant donné cette inclination, on [illegible] Michel de Moriès aurait été mal venu à contredire les légendes qui avaient cours de son temps. Les [illegible] de son [illegible] en documents anciens, elles avaient été [illegible].[2]

[illegible] sans craindre de blesser la reconnaissance. C'est [illegible]

1. [illegible] miracle opéré sur saint [illegible]
2. Voyez le Monde catholique, [illegible]

tique, une inscription d'après laquelle Trophime aurait élevé un sanctuaire à la Vierge *alors qu'elle vivait encore*. La cour de Rome demanda communication de cette curiosité et la fit disparaître; elle était trop convaincue que les plus anciens édifices chrétiens ne pouvaient être antérieurs au règne de Constantin, en Gaule comme en Italie, pour la tolérer dans une église (1). Ceux qui l'avaient rédigée n'avaient qu'un semblant d'excuse en prétextant que la réunion des deux invocations de la Vierge et de saint Honorat était en faveur de la légende, attendu que les exemples des patronages multiples employés pour les édifices sacrés sont sans nombre dans la Chrétienté. S'il fallait chercher les ruines d'un oratoire élevé par saint Trophime, j'irais plutôt faire une enquête à Montmajour près de sa grotte, que dans les Champs Élysées, un terrain d'inhumation où les païens ne toléraient, au second siècle, que les dieux Mânes.

La circulaire épiscopale recueillit également une autre légende qui circulait dans le peuple et qui flattait singulièrement les Arlésiens ; elle répète le bruit que le cimetière des Aliscamps a eu l'insigne privilège d'être béni par Jésus en personne, appelé par la prière de saint Trophime dans les circonstances suivantes, car le peuple aime la précision. Avant d'être chrétienne, la nécropole était païenne et consacrée aux dieux Mânes. S. Trophime ayant entrepris de convertir la population et d'y faire triompher l'esprit nouveau de l'Évangile, convoqua plusieurs évêques pour procéder à la cérémonie qu'il convenait d'accomplir (2). Dans une circonstance aussi solennelle, aucun des assistants n'osait accepter l'honneur d'officier et invoquait son indignité. Le débat allait s'éterniser, quand, tout à coup, le Christ apparut au milieu des assistants et se mit à donner la bénédiction attendue. Voilà ce que disaient couramment les habitants d'Arles. Pour que le fait ne pût être révoqué en doute, ils avaient élevé une chapelle dite *de la Genouillade*, sur l'emplacement où le Christ avait posé le pied et le genou, assurant que la trace était toujours visible (1). La chapelle, plusieurs fois démolie, fut toujours reconstruite et contribua à propager cette gracieuse légende qui doit remonter bien avant l'an mille (2).

Après cela, on comprend que le cimetière des Aliscamps ait joui d'une vogue considérable dans toute la vallée du Rhône, que les fidèles du Christ aient témoigné un grand empressement pour s'y faire inhumer. Tout était extraordinaire dans ce *Campo santo* de la Provence : selon Gervais de Tilleuse, maréchal du Royaume d'Arles, il suffisait de confier au cours du fleuve un cercueil destiné aux Alicamps pour être sûr

1. « Sacellum dedicatum Deiparae adhuc viventi » (Gilles Duport, *Histoire de la sainte Église d'Arles*, chap. XLI.)

2. « Admirandum..... quod predictum cimiterium viri apostolici, apostolorum digni imitatores et discipuli septem Trophimus scilicet.....benedixerint et Domino *Jhesu Christo presente* et ibidem corporaliter apparente conse-

craverint, ut scribit sancta Marcella sancte Marthe obstetrix ».

Albanès, *Gallia christiania novissima*, Arles-Valence 1900, II, n. 773, col. 310-312.

Michel de Moriès ne faisait que suivre l'exemple de l'archevêque d'Aix, Rostan (1070), lequel, voulant trouver des fonds pour reconstruire l'oratoire de Saint-Sauveur d'Aix, envoya une encyclique dans laquelle il enseigne que saint Maximin est l'un des 72 disciples de N.-S., qu'il est venu avec Lazare et ses sœurs en Provence, qu'il est le fondateur de Saint-Sauveur et qu'il fut élu *archevêque* d'Aix par les habitants. Il est vrai que je ne me porte pas garant de son authenticité. (Albanès, *Gallia christiania novissima*, tome I, instr. n° 1.)

1. *Le Musée*, revue arlésienne, 1875, p. 41, publie un vieux titre dont Bonnemant a reproduit la copie faite en 1687.

2. Il y a une autre légende recueillie dans cette circulaire, c'est celle qui attribue la reconstruction de Saint-Honorat à Charlemagne. Dans le midi le nom du Grand empereur est mêlé à toutes les histoires de fondations pieuses et souvent sans aucune raison.

que le défunt parviendrait à son lieu de repos, surtout quand on avait la précaution d'y joindre le prix des funérailles. Les familles riches ne se bornaient pas à solliciter une place pour leur sépulture, elles érigeaient des oratoires importants qui, de distance en distance, rompaient la monotonie des alignements de tombeaux.

Au XVIIe siècle, le nombre de ces fondations pieuses atteignait le chiffre de trente, parmi lesquelles on comptait des monastères et des églises (1) qui, peu à peu, étaient venues se ranger les unes à côté des autres.

En entrant dans les Aliscamps, on pénétrait dans le domaine féodal des religieux de Saint-Honorat et on reconnaissait

Les Aliscamps d'Arles.

leur droit de *mortellage* ou de funérailles. Ce droit fut un revenu considérable pendant tout le moyen âge, car la ville d'Arles n'eut longtemps qu'un seul cimetière où les générations vinrent s'entasser les unes par-dessus les autres. On peut juger de la profondeur de ces couches funèbres par un dessin de Beaumény, reproduit dans *les sarcophages chrétiens de la ville d'Arles* de M. Ed. Le Blant, pl. XXVI, il nous montre, par une coupe verticale, des rangs de sarcophages superposés comme les stratifications du sol dans les entrailles de la terre. Ce document fut sans doute recueilli pendant qu'on creusait les fondements du couvent des Pères minimes, en 1616, car il est rapporté qu'à cette date ils mirent à découvert quatre rangées de tombeaux les unes au-dessous des autres (2).

1. Voir la liste des églises et chapelles fondées dans les Aliscamps dans l'abbé Constantin p. 236. *Le diocèse d'Arles*, dans les *Monuments d'Arles antique et moderne* de H. Clair, p. 1649 et Gilles Duport, *Histoire de la sainte église d'Arles*.

2. H. Clair, *Ibidem*, p. 152.

On n'a jamais signalé un pareil entassement de sépultures du côté de Trinquetailles, sur la rive droite du Rhône, on sait seulement par des découvertes de tombeaux avec épitaphes païennes, qu'il existait un cimetière dans cette banlieue à l'époque gallo-romaine (1). Dans une ville antique et populeuse comme Arles, il n'est pas surprenant que plusieurs champs de repos aient été ouverts aux défunts, mais le plus en vogue était celui des Champs Élysées parce que le christianisme y promettait plus de bénédictions qu'ailleurs.

Plus heureux que bien d'autres apôtres fondateurs de diocèses, dont le culte a pâli devant des rivaux d'une réputation bruyante, saint Trophime a fini par occuper la place principale dans la cité qu'il était venu conquérir à la loi du Christ et près de laquelle il s'était caché comme un proscrit. Il est venu régner en souverain sur la ville d'Arles, mais tardivement, après avoir subi l'humiliation d'un long stage dans la banlieue. Il importe de bien marquer ses stations successives à Montmajour et aux Aliscamps et l'authenticité de la retraite qui porte son nom, sur la colline solitaire, pour se mettre en garde contre les fausses légendes, inventées par les auteurs qui écrivent l'histoire avec leur imagination. Il a paru singulier à ces écrivains mal renseignés qu'un aussi grand apôtre ne fût pas le patron de la plus ancienne église érigée dans l'intérieur de la ville, et croyant rectifier une erreur, ils ont cherché les traces de son passage jusque sous l'église qui porte son nom et dont le fondateur est bien connu. On sait que la célèbre église de Saint-Trophime n'a pas toujours été placée sous ce vocable, elle remplace un autre édifice que l'évêque saint Virgile bâtit au même endroit sous l'invocation de saint Étienne en l'année 601. Il se servit sans doute des matériaux des Thermes ou du Forum qui étaient à proximité de l'emplacement qu'il choisit.

Les partisans de la légende font un emprunt à la vie de certains apôtres quand ils racontent que saint Trophime parvint à convertir le Préteur de la ville et qu'il obtint de lui la faveur de rassembler les chrétiens dans les appartements du palais. C'est une pure conjecture. On crut un jour avoir trouvé la confirmation de leur récit lorsque M. Véran, l'architecte bien connu des Monuments historiques, remua le sol voisin pour construire le nouvel hôtel des Postes d'Arles, en 1898. Sa découverte fit grand bruit. Il rencontra des fondations, d'un caractère monumental, au milieu desquelles se trouvaient des traces nombreuses d'habitation privée, qui pouvaient bien avoir appartenu au Palais du Préteur. — Toutefois leur construction n'offre aucune concordance avec les substructions découvertes en 1835 sous les premières travées de l'église de Saint-Trophime, jadis Saint-Étienne, située à proximité. Ces substructions présentent trois compartiments voûtés en berceau, mis en communication par des arceaux à plein cintre. D'autres arceaux plus petits, ouverts dans les deux compartiments latéraux, indiquent des prolongements inconnus et qui n'ont pas été déblayés. M. Véran estime que leur mode de construction, en moellons mélangés de briques, appartient à l'époque de Constantin, que leur axe est parallèle à celui de l'église supérieure, sans se confondre avec lui, que leur largeur n'est pas la même non plus, et qu'elles n'ont pu servir de substructions aux nefs de l'église de Saint-Virgile, mais qu'elles ont pu toutefois appartenir à une église antérieure, dite la basilique constantinienne de Saint-

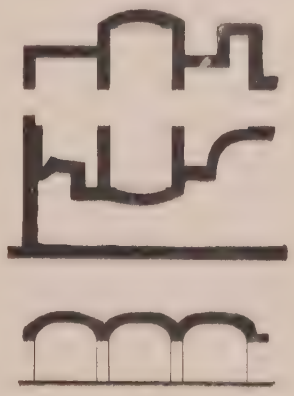
1. Notes de Dubuisson-Aubenay de 1640 (*Bull. archéol. du comité des Trav. hist.* 1893), pp. 36-38.

Étienne, dont il est question dans la vie de saint Hilaire.

La sortie est à trouver. Pour le moment on descend dans ces caves indéterminées par une cheminée ouverte, à une époque inconnue, dans le cerveau de la voûte, et fermée par une large dalle du pavé de l'église; c'est une sorte de puits qui n'a pas moins de $5^{m},75$ de profondeur. M. Véran s'est rendu compte que le sol des caves était à $4^{m},70$ au-dessous du sol de l'église de Virgile. Il n'y a donc pas lieu de croire que cet évêque ait tenté de les transformer en cryptes pour sa basilique. De plus, il est à noter que le sol est inégal, par suite de l'inclinaison du rocher, et qu'on pourrait bien être en présence de soubassements établis pour racheter une différence de niveau. J'insiste sur tous ces détails pour bien montrer que ces substructions probablement très vastes, qu'on a constatées sous la première et la seconde travée de la nef, près de la porte occidentale, sont absolument indépendantes de l'église de Virgile, et ne fournissent aucune indication sur les plans de construction qu'il a adoptés (1).

Comme la plupart des basiliques, celle-ci fut rebâtie au XIIe siècle et perdit son vieux vocable de Saint-Étienne pour prendre celui de Saint-Trophime. Il résulte d'un procès-verbal détaillé que les reliques du premier évêque d'Arles étaient encore dans la crypte de Saint-Honorat, aux Aliscamps, au XIIe siècle, lorsque l'archevêque Raymond de Montfort alla les prendre pour les transporter dans l'église Saint-Étienne (2). La cérémonie eut lieu en 1152. Désormais, Saint-Trophime aura un piédestal digne de lui, il sera le patron de l'église cathédrale et verra l'architecture la plus savante du Midi déployer tout le luxe de son art pour décorer non seulement la façade occidentale de son sanctuaire mais encore les arcades d'un cloître merveilleux qui excite l'admiration de tous les visiteurs.

Son sarcophage était-il en marbre rehaussé de sculptures en haut relief comme la plupart de ceux qui faisaient la célébrité des Aliscamps ? nous l'ignorons. Aucun auteur n'a même pris la peine de nous décrire la position qu'il occupait dans sa nouvelle demeure, évidemment sous la voûte du chœur. Il est à présumer qu'il fut placé derrière le maître-autel sur quatre colonnes, suivant l'usage du bas moyen âge, et que son autel particulier occupait le fond de l'abside. C'est ainsi que fut exposé à Aix, dans la cathédrale de Saint-Sauveur, le tombeau doré de saint Mitre, mort martyr au Ve siècle qui, pourtant, n'était qu'un esclave (1).



Caves de Saint-Trophime à Arles.

L'histoire religieuse d'Arles, on le voit, est pleine d'obscurités qu'on ne peut dissiper et de lacunes dont la responsabilité est

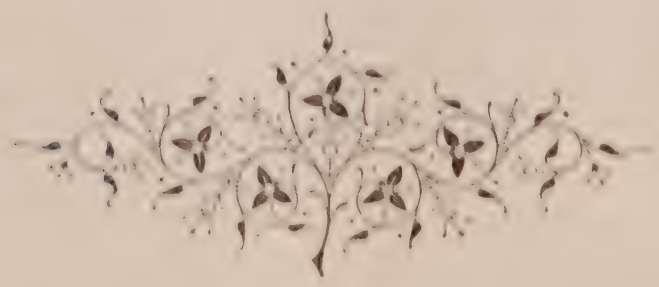
1. Rohault de Fleury, dans *Les saints de la Messe*, a donné les plans de ces caves, t. XX, p. 47.

2. « Facta est translatio corporis beatissimi Trophimi Galliarum apostoli in ipsam ecclesiam Arelatensem ab ecclesia sancti Honorati in Eliseis campis IV kal. Januarii ». (Albanès, *Ibidem*, n° 508, col. 221-222.)

1. On peut voir dans Millin, planche XXXVII de son atlas, le dessin des sculptures et le texte, t. II, p. 270.

imputable à ses chroniqueurs plus préoccupés de disserter sur les antiquités païennes que sur les preuves de la piété des ancêtres. Deux tombeaux ornés d'emblèmes chrétiens font partie des fonts baptismaux et du maître autel de Saint-Trophime, ce sont des épaves sans nom sur lesquelles personne n'a pris soin de mettre la moindre indication. Tout attriste les yeux dans cette vieille capitale déchue parce que tout accuse l'imprévoyance des générations qui ont disparu sans nous laisser de flambeau pour nous éclairer sur leurs entreprises, et l'impuissance de la génération présente pour relever tant de monuments, prêts à tomber. Le siège archiépiscopal est vide, les églises sont veuves de leurs patrons, les tombeaux eux-mêmes sont violés, le mobilier est dispersé à tous les vents et les témoins de sa gloire passée vont s'entasser dans un musée qui est une bien petite compensation aux pertes énormes que nous déplorons.

Léon Maître.



La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(Fin)* (1).

Jésus condamné par Pilate.

BIEN que le proconsul n'ait prononcé la sacrilège condamnation qu'après avoir fait flageller Jésus, les imagiers, confondant les différentes phases du drame, ont représenté Pilate siégeant et se lavant les mains avant de nous montrer la flagellation. On nous permettra de suivre le même ordre.

Ce sujet est d'ailleurs assez rare, et l'on s'étonne à bon droit qu'aucune porte d'église antérieure au XIVe siècle ne reproduise une scène qui pourtant est capitale dans l'histoire de la Passion, et qui avait trouvé place aussi bien sur les sarcophages antiques (2) que sur les fresques des nefs byzantines. Nous ne le rencontrons guère qu'aux tympans de Fribourg-en-Brisgau (3) et d'Ulm (XIVe siècle) *(fig. 54)*, aux voussures d'Abbeville et de Rue (fin du XVe siècle) (4).

La composition d'Abbeville est intéressante en ce que, seule, elle nous présente le personnage de Barabbas : la populace vient de dicter à Pilate la sentence de mort de Jésus et le bandit, qui a été préféré au Sauveur, s'éloigne en courant, pouvant à peine croire à la délivrance et semblant craindre un retour de l'opinion.

Dans tous les autres exemples que nous connaissions de la représentation de cette scène, nous voyons le proconsul se lavant les mains : c'est là évidemment le trait caractéristique, et quelques rares imagiers, comme l'auteur du chandelier de marbre de St-Paul hors les Murs (XIIIe siècle), ont même cru pouvoir supprimer tous les autres éléments du tableau (1). Mais ailleurs la scène est plus complète : à Ulm, Pilate, barbu comme sur les fresques grecques du moyen âge, coiffé d'un bizarre chapeau pointu qui conviendrait à peine à un Juif, est assis sur une petite estrade décorée de sculptures (voir *fig. 54*) : devant lui, Jésus est amené par ces mêmes lansquenets, que nous avons vus déjà au Jardin des Oliviers (2), armés de hallebardes : leur chef s'appuie sur une épée allemande à deux mains. Pilate, se détournant, tend les mains, sur lesquelles un jeune esclave nu, aux reins ceints d'une bande d'étoffe, verse l'eau d'une cruche : le type de cet esclave, qui deviendra fréquent dans les œuvres de la Renaissance, témoigne d'un souci de vérité historique bien rare dans les sculptures des XIVe et XVe siècles, et totalement absent, on l'a vu, du reste de ce tympan d'Ulm.

Avant de quitter ce sujet, signalons un détail assez intéressant qui nous est fourni par les fresques grecques du moyen âge :

1. Voir les précédents articles, 1905, pp. 217, 299, 363, 1906, pp. 32, 181, 302.

2. Voir notamment deux sarcophages du musée de Latran.

3. Dans l'église, au revers de la porte septentrionale du chœur.

4. On le trouve en outre au calvaire de St-Thégonnec.

1. On remarquera que l'épisode de la femme du proconsul faisant dire à celui-ci « de ne point se mêler de l'affaire de ce Juste », n'est représenté sur aucune des sculptures monumentales du moyen âge.

2. Cet anachronisme est assez fréquent, aux approches de la Renaissance, dans les sculptures des retables : ainsi, à Poilly (Manche, vers 1500) dans la scène de la flagellation, ce sont deux routiers du XVIe siècle qui frappent Jésus ; de même sur les albâtres anglais de cette époque.

dans ces compositions, tandis que le scribe inscrit sur une tablette la sentence de Pilate, les Juifs, pressés au bas du tribunal, posent la main sur la tête de leurs enfants, pour exprimer la fatale acclamation : « Que son sang retombe sur nos têtes, et sur les têtes de nos enfants ! »

Flagellation.

Le sujet de la flagellation, au contraire du précédent, se rencontre de préférence à tous les autres épisodes [1], dans la plupart des séries de la Passion : Compostelle, Stänga (île de Gothland), St-Gilles, au XIIe siècle ; Rouen, Metz, Strasbourg, Altamura, au XIIIe ; Reims, Bayeux, Auxerre, Worms, Nuremberg, Ulm, Fribourg (deux fois), au XIVe ; N.-D. de Lépine, Abbeville, Rue, au XVe, nous le montrent sur leurs portails, représenté d'une façon presque invariable, si toutefois on excepte les deux premiers de ces monuments, qu'il faut examiner à part [2].

A Stänga *(fig. 63)*, le grossier bas-relief placé à côté de la porte entre une Adoration des Mages et une Déposition de Croix nous présente un Christ aux pieds difformes [3], au torse nu, et dont les mains sont attachées, on ne sait comment, au niveau des épaules ; deux bourreaux, deux énergumènes, aux énormes faces bestiales, le frappent tout en vociférant ; ils approchent leurs têtes de la sienne jusqu'à la toucher ; on peut dire, en toute exactitude, qu'ils lui soufflent leur haine au visage. — La sculpture de Compostelle (tympan de la porte « de las Platerias ») est à peine moins barbare : là, par une disposition originale, un exécuteur, qui semble ricaner, s'occupe à lier à la colonne les mains de Jésus, tandis que deux autres valets s'apprêtent à le frapper.

Sauf ces deux exceptions, le thème des imagiers est à peu près invariable : Jésus, presque nu [1], est debout entre [2] deux [3] ou quatre [4] exécuteurs qui le battent de verges ; généralement il a les mains attachées à la colonne, que parfois les artistes se sont plu à orner [5] ; à St-Gilles, il l'entoure de ses bras [6]. Par exception, à Rouen, à N.-D. de Lépine et à Rue, on ne voit pas de colonne. — Mais ici comme partout, ce sont les imagiers allemands des XIVe et XVe siècles qui font preuve de plus d'originalité et d'ingéniosité dans les détails : aux verges classiques de leurs devanciers [7], ils substituent parfois [8], assez maladroitement d'ailleurs, des bâtons ; ou bien, soucieux du pittoresque, ils montrent un des valets rattachant, sur son genou, sa verge disloquée [9], tandis que le chef des bourreaux surveille l'exécution, réglée

1. Notamment à Compostelle et à Stänga.

2. On peut citer aussi un chapiteau du cloître de San-Pedro-el-Viejo, à Huesca (XIIe siècle) où les personnages sont alignés en une composition peu mouvementée : les chapiteaux de ce cloître retracent tout le cycle évangélique.

3. Défaut qui se retrouve sur les sculptures voisines.

1. A Bayeux (XIVe siècle), il est exceptionnellement vêtu. — Cette particularité se rencontre, plus anciennement sur des vantaux en bronze de type byzantin : ainsi sur ceux de Bénévent.

2. Sur le candélabre pascal de Gaëte, Jésus occupe l'extrémité de la scène, près de deux soldats, couverts de cottes de mailles, qui le battent de verges.

3. Strasbourg, Rouen, Fribourg, Worms, Nuremberg, Lépine, Bayeux, St-Gilles, etc.

4. Notamment sur les vantaux de Bénévent et de Vérone, et sur presque tous les retables (ainsi celui du musée de Douai, un autre provenant de Gisors, un autre de la collection de M. le comte de Reiset, etc.).

5. Ainsi à Reims, c'est une colonne à fût prismatique ; à Altamura, Strasbourg, Orviéto, etc., elle est surmontée d'un élégant chapiteau.

6. De même, sur les vantaux de bronze de San-Zeno de Vérone, où, par suite d'une erreur de dessin de l'artiste, Jésus semble suspendu à mi-hauteur de la colonne.

7. Déjà à St-Gilles ce sont, par exception, des fouets à lanières de cuir.

8. Fribourg-en-Brisgau *(fig. 58)*.

9. Ulm *(fig. 54)*, St-Laurent de Nuremberg *(fig. 6)* : de même sur le retable de bois d'Ambierle (Loire).

d'ailleurs on ne peut mieux : un des hommes frappe les côtes de la Victime, un autre les épaules, un troisième les jambes (*fig. 54*) ; par une disposition singulière, Jésus tourne le dos au spectateur. Ailleurs encore [1], le Christ, horriblement décharné, est attaché à la colonne par les pieds et par les mains, élevées au-dessus de sa tête : cette position semble assez conforme aux probabilités historiques, mais on ne saurait dire si c'est là une rencontre fortuite ou si l'imagier de Nuremberg a suivi sur ce point quelque tradition oubliée.

Nous ne pouvons clore ce chapitre sans signaler une particularité relevée sur un panneau des vantaux de Plock (XIIe siècle, conservés à Novgorod) consacré à la Flagellation : dans cette composition, d'une exécution presque barbare, un ange volant apparaît au-dessus du divin Supplicié.

Couronnement d'épines. Ecce Homo.

LES Romains et les Grecs des premiers siècles ont parfois conçu cette scène d'une façon assez singulière : sur plusieurs sarcophages [2] en effet, et sur les fresques de quelques basiliques, nous trouvons le Christ debout, accompagné d'un soldat : celui-ci lui pose sur le front, avec précaution, une couronne épaisse, qui semble faite de joncs plutôt que d'épines : rien n'exprime, n'indique même, la douleur de l'Homme-Dieu.

L'imagier de Strasbourg avait-il connaissance de quelqu'un de ces anciens modèles ? Toujours est-il que l'aspect de son œuvre (voir *fig. 57*) en évoque involontairement le souvenir : sa seule innovation consiste à avoir placé aux côtés de Jésus deux personnages au lieu d'un seul, et d'avoir coiffé l'un d'eux du bonnet pointu des Juifs du moyen âge. — Nous ne pouvons savoir si ce type était traditionnel à cette époque, car nous ne connaissons guère de représentations de ce sujet pendant tout le XIIIe siècle et le début du XIVe. — Mais,

Fig. 63. — Porte de l'église de Stängs (Ile de Gotland). (Cliché de M. C. Bœrjeson.) Adoration des Mages. Flagellation. Déposition de croix.

dès l'époque romane, l'imagier de Compostelle avait adopté, sinon créé, un autre type, celui du Christ assis : dans son œuvre rude et grossière, il nous montre la Victime sur une sorte de chaise à accoudoirs ; un bourreau, avec effort, lui enfonce sur le front le douloureux et dérisoire diadème.

Plus tard, à partir du XIVe siècle, nous verrons Jésus figuré de même presque toujours assis, mais de face, et pour mieux

1. St-Laurent de Nuremberg (*fig. 6*).
2. Notamment un sarcophage du musée de Latran.

le mettre en évidence, on le placera souvent sur une sorte de petite estrade (Ulm, Nuremberg) entre deux valets qui, à l'aide de leviers, pressent sur sa tête la couronne épineuse ; parfois, des soldats s'avancent en fléchissant le genou, par dérision [1].

En France, certains artistes ont au contraire divisé les deux scènes du Couronnement d'épines et de la moquerie des soldats, confondant ce dernier tableau avec celui de l' « Ecce Homo » : ainsi, à Abbeville, ces sujets occupent deux claveaux successifs de la voussure.

Le type de l'Ecce Homo proprement dit, c'est-à dire le Christ debout, au torse nu, et tenant à la main le roseau, est assez rare à l'époque romane ; nous le trouvons cependant à la frise de St-Gilles. Mais à partir du début du XVIe siècle il deviendra un des thèmes favoris de l'iconographie religieuse : déjà, à la voussure de Rue, nous le devinons dans une composition où l'artiste, tourmenté des aspirations nouvelles de la Renaissance, cherche manifestement à s'évader du cadre des vieilles traditions : malheureusement, dans cette œuvre mutilée, la figure de Jésus est seule à peu près intacte : il est debout, le torse nu, et exprime admirablement une surhumaine résignation. Les personnages qui l'entourent sont trop brisés pour se prêter à une description précise, encore moins à d'utiles conclusions.

Jésus, chargé de sa croix, monte au Calvaire [2].

ICI deux types, deux conceptions opposées sont en présence : l'artiste considère ou bien le Dieu qui, dans ses mains toutes-puissantes peut porter la croix sans effort, et s'arrêter encore en chemin pour consoler ceux qui pleurent sur sa Passion, ou bien l'Homme qui, épuisé de tortures physiques et morales, chancelle écrasé sous le poids de l'instrument de son supplice. — Jésus, par un miracle, a su concilier, ici comme partout, ses deux natures ; l'imagier, réduit aux moyens humains, ne pouvait qu'opter entre les deux conceptions, être idéaliste ou réaliste. — La première tendance se manifeste généralement dans les œuvres françaises ; à Rouen *(fig. 59)*, à Bayeux, le Christ porte une croix qui semble plutôt un emblème qu'un instrument de mort, car elle est manifestement trop petite pour pouvoir supporter le corps de la Victime ; en Allemagne au contraire, à Strasbourg *(fig. 57)* [1], à Ulm *(fig. 54)*, à St-Laurent de Nuremberg *(fig. 6)* c'est une formidable masse de bois, que ne serait capable de soulever aucun homme, même robuste, encore moins ce Martyr amaigri et décharné. — A l'extrême limite du moyen âge, quelques artistes, frayant la voie aux modernes, ont tenté, non sans succès, de concilier ces deux idées extrêmes : les sculpteurs de Notre-Dame de Nuremberg [2] et surtout ceux de Rue *(fig. 20)* ont à peu près résolu le difficile problème : ici pour la première fois depuis l'époque byzantine, Jésus ne fléchit pas seulement sous le fardeau, il tombe sur les genoux, car il est Homme, mais sa physionomie, bien qu'attristée, conserve une sérénité, une force invincible, car il est Dieu.

1. A Ulm (*fig. 54*) et, avec une légère variante, à Fribourg-en-Brisgau (*fig. 58.*)

2. Outre les monuments cités dans le corps de l'article, nous trouvons ce sujet aux portes de Reims (voussure), Metz, Lépine et Ste-Anastasie de Vérone où sur les deux côtés du linteau, les scènes de l'Enfance sont opposées à celles de la Passion de Jésus. — Voir aussi les vantaux de bronze de San Zéno de Vérone.

1. La croix de Strasbourg est en bois naturel, non équarri (voir plus loin le chapitre « Jésus en croix »).

2. Tympan de porte à l'intérieur de l'église.

Le personnage de Simon a, lui aussi, subi diverses métamorphoses. Dès les premiers siècles, le Cyrénéen est figuré parmi les acteurs de la Passion : sur un sarcophage du musée de Latran que nous avons déjà cité, c'est même lui qui, seul, porte allègrement la croix, tandis que Jésus marche auprès (¹). Les fresques et les mosaïques des basiliques nous le montrent également, sous les traits d'un homme du peuple, robuste et barbu. Puis pendant de longs siècles, du moins dans l'art occidental, il disparaît de la scène : à St Gilles sans doute, la sculpture est trop dégradée

Fig. 61. — Retable (bois) de l'église de Thielen (Belgique). Jésus monte au Calvaire.

pour fournir un élément certain de discussion, mais à Rouen (*fig. 59*), à Bayeux, on ne peut vraiment reconnaître le vigoureux travailleur dans ce jeune garçon imberbe ou peut-être cette femme, qui touche du doigt la croix plutôt qu'il ne la soutient ; de même à Strasbourg (*fig. 57*) où cette figure singulière porte dans sa main les trois clous, détail qui se retrouve exactement à St Laurent de Nuremberg (*fig. 61*) (¹).

Ce visage imberbe semble bien ne pouvoir convenir au personnage du Cyrénéen, et d'ailleurs l'imagier, s'il eût voulu représenter cette figure, toujours considérée comme un type de compassion, encore bien que son aide ne fût pas spontanée, n'en aurait pas fait l'auxiliaire des bourreaux au point de lui donner à porter les clous. — Au surplus les artistes du moyen âge n'ont

1. A Rouen (*fig. 59*), un des juifs de l'escorte tient à la main le marteau.

1. Selon Denys, dans l'iconographie grecque, on se présentait Simon prenant la croix, tandis que Jésus tombait à terre et que les soldats écartaient le groupe des saintes Femmes.

pas toujours, comme les modernes (1), réservé au seul Simon le privilège d'aider Jésus à soutenir la Croix : ainsi, sur le retable de Poilly (Manche, XIVe siècle) le Christ, le Cyrénéen et une Sainte Femme se partagent le douloureux fardeau.

Vers la fin de la période médiévale, les artistes reproduisant plus ou moins dans la sculpture monumentale la recherche du détail et les procédés qu'ils appliquaient à la décoration des retables, ont augmenté le nombre des acteurs de la scène : ils ont montré des Saintes Femmes plus nombreuses, tantôt écoutant les paroles de Jésus, tantôt discutant avec les soldats (2) ; parmi elles, on aperçoit quelquefois la Vierge et saint Jean (3) ; quant aux soldats, ils insultent le Christ, et le frappent en ricanant (4) ; quelques-uns sont à cheval ; l'un d'eux, cuirassé, tient l'extrémité d'une corde attachée à la ceinture de Jésus (5) : on retrouve ce détail sur plusieurs retables, notamment sur celui de l'église de Thielen (Belgique, commenc. XVIe siècle, — *fig. 64*), où l'on remarquera, au second plan, les deux larrons entraînés, eux aussi, vers le lieu du supplice. Nous insistons sur ce point, car nous n'avons remarqué la présence des larrons sur le chemin du Calvaire, dans aucune œuvre de sculpture monumentale (6). — Enfin certains imagiers, s'essayant au paysage, où excelleront leurs successeurs de la Renaissance, nous montrent au loin, par delà la foule, les murs et la porte de Jérusalem, d'où sort le lugubre cortège (1).

C'est sur les Calvaires bretons et surtout sur les retables des XVe et XVIe siècles, que l'escorte de Jésus présente les détails les plus pittoresques : ainsi, au retable de Saint-Germain l'Auxerrois (*fig. 65*), un des hommes d'armes porte dans un panier, au bout d'un bâton noueux, les instruments du supplice, notamment les clous, tandis qu'un de ses camarades souffle d'une longue trompe recourbée.

Quant à l'épisode de Véronique, essuyant d'un linge la face ensanglantée du Christ, on ne le voit, aux portes des églises, sur aucune représentation de la Passion antérieure au XVIe siècle. M. Mâle a d'ailleurs excellemment remarqué (2) que ce sujet a été mis sur la scène par les auteurs de Mystères avant d'avoir été interprété par les imagiers ; et même au XVIe siècle, alors qu'il apparaît fréquemment dans les peintures et les sculptures de bois des retables (3), il demeure à peu près ignoré des praticiens de la décoration monumentale. Sans doute, au tympan d'une des portes du cloître de Saint-Jean des Rois, à Tolède, nous voyons la Sainte Femme présenter à notre vénération, étendu sur ses mains, et disproportionné à sa taille, le linge miraculeux où est empreinte l'effigie sacrée de Jésus ; mais ce n'est point là la mise en action du drame.

On remarquera que tous ces épisodes de la route douloureuse, dont la piété des fidèles a composé le Chemin de la Croix, n'ont été

1. Sous ce rapport encore, la composition de Rue (*fig. 70*) se rapproche absolument de la conception des modernes ; on pourrait prendre ce panneau pour une station de Chemin de Croix, plus artistique seulement que de coutume.

2. A Ulm (*fig. 54*).

3. Rue (*fig. 70*).

4. Rue (*fig. 70*), Ulm (*fig. 54*).

5. Ulm (*fig. 54*).

6. On les retrouve sur plusieurs retables, notamment sur celui de Saint Germain l'Auxerrois (*fig. 65*).

1. Notre-Dame de Nuremberg (tympan intérieur de la porte).

2. Em. Mâle. — Renouvellement de l'art par les Mystères, à la fin du moyen âge (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er trimestre 1904).

3. Notamment sur le retable de Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris, retable donné à cette église en 1838 par M. Lassus ; — sur celui de Touffreville (Seine Inférieure), etc. — Sur un retable de Lubeck — (*fig. 66*) la scène est représentée de façon plus originale : la sainte femme montre aux Juifs étonnés le linge miraculeux, tandis que Jésus poursuit sa route vers le Calvaire

détaillés sur les monuments qu'à la fin du moyen âge et surtout au XVIe siècle, alors que se développait cette pratique de dévotion : le premier tableau, celui de la condamnation prononcée par Pilate, après avoir figuré sur les sarcophages, n'a guère reparu dans l'iconographie religieuse, si l'on excepte quelques œuvres isolées d'artistes italiens, qu'au XIVe siècle ; — de même, celui du Cyrénéen, car les seuls exemples antérieurs à cette époque sont, nous l'avons vu, tout au moins douteux quant à l'identification du personnage de Simon ; — nous avons dit que la première traduction en pierre de la scène de Véronique ne remonte pas au delà de la fin du

Fig. 65 — Retable (bois) de Saint-Germain l'Auxerrois (fragment). Jésus rencontre Véronique. Sur les côtés, flagellation et couronnement d'épines.

XVe siècle : — la rencontre de Jésus avec sa Mère et avec les filles de Jérusalem avait pris place quelque cinquante ans plus tôt dans le répertoire habituel des sculpteurs de retables, mais elle est bien rarement figurée, avant la Renaissance, dans les décorations architecturales ; — enfin l'épisode de Jésus dépouillé de ses vêtements sur le sommet du Calvaire, est absolument inconnu des imagiers du moyen âge et bien peu fréquent encore au XVIe siècle : la porte de Rue est la seule, croyons-nous, où l'on pourrait à la rigueur essayer de reconnaître ce sujet dans une des scènes de la voussure ; mais ce groupe est à tel point mutilé qu'il serait téméraire de soutenir cette hypothèse [1].

Dans les articles précédents, nous avons à peine mentionné les sculptures du porche de Dol, qui méritent peu de retenir l'atten-

1. Quelques retables, comme celui d'Airion (Oise), représentent cette scène, au début du XVIe siècle.

tion ; nous devons cependant les signaler ici, ne fût-ce que pour marquer dans quelles erreurs sont tombés certains artistes, par ignorance ou par désir d'innover. La route du Calvaire forme le sujet de trois scènes successives ; ici Jésus porte une croix en forme de T sans bras supérieur, et tombe devant sa Mère, qui est assise (!) au bord du chemin (1); le Sauveur a, pour tout vêtement, un lambeau d'étoffe noué autour des reins ; — là, il rencontre les Filles d'Israël, mais on se demande ce qu'est devenue la Croix : elle a disparu, enlevant ainsi au tableau la majeure partie de sa signification ; — le troisième panneau, où nous voyons Jésus tomber, malgré l'aide de

Fig. 66. — Retable (pierre) de la Brömsenkapelle à Saint-Jacques de Lübeck. Véronique. Crucifixion. Résurrection.

Simon, est moins singulier : encore l'exécution témoigne-t-elle d'une rudesse et même d'une maladresse, que n'excuse pas suffisamment la difficulté de tailler le dur granit dont est construit le porche de Dol.

Jésus cloué à la croix.

CETTE scène n'a cessé de faire partie du répertoire des artistes orientaux ; d'après le manuel de Denys, on doit la diviser en deux tableaux : d'abord Jésus, debout, refuse le vin mêlé de fiel qu'un soldat lui présente dans un vase, puis il est étendu sur la croix, et deux exécuteurs, au moyen de cordes, tirent ses membres pour les clouer au bois.

Parmi les portails occidentaux, au contraire, nous ne connaissons guère que ceux de Rue et d'Orviéto qui nous montrent ce même sujet. — A la voussure de Rue, le Christ est déjà attaché à la croix, que les

1. Le sans-gêne iconographique des imagiers bretons est d'ailleurs extraordinaire : nous n'en citerons comme exemple que le calvaire de Plougastel, où notamment, dans la scène du Baptême, Jésus est figuré à genoux devant le Précurseur (sur les fonts de Hal, au contraire, Villaume de Tournai nous montrait avec plus de raison Jean fléchissant le genou devant Jésus).

soldats commencent à dresser, tandis qu'un des bourreaux frappe un dernier coup de marteau sur le clou qui transperce la main de Jésus (1). — Sur la façade d'Orviéto (XIVe siècle) la scène est plus naïvement traitée : comme dans le tableau de la mort du Christ, la Victime est fixée sur la croix plantée en terre, et le soleil et la lune, qui n'apparaissent d'ordinaire qu'à l'instant suprême, contemplent déjà la scène redoutable : c'est donc par un zèle superflu en même temps que sacrilège, que ce valet, venu sans doute trop tard à la curée, se dresse et lève les bras pour frapper encore de son marteau le clou sanglant où l'Homme Dieu est déjà suspendu.

Mais la plupart des imagiers ont supprimé cette partie du drame, ou l'ont simplement indiquée et rappelée, en montrant, comme à Reims, un bourreau portant les clous : c'est qu'en effet tous avaient hâte d'arriver à la scène capitale et de tailler à genoux, avec toute leur habileté d'artistes et tout leur enthousiasme de chrétiens, la scène capitale de la Rédemption, la mort de l'Homme Dieu, qui va maintenant faire l'objet de notre étude émue et recueillie.

G. Sanoner.

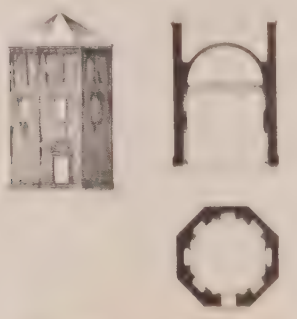
Paris.

1. A peu près de même sur un retable du XIVe siècle conservé au musée de Vich (Espagne).

L'Art chrétien monumental (*Suite*) [1].

STYLE BYZANTIN.

Baptistère des Orthodoxes (Saint Jean *in fonte*). Cet édifice est bâti sur plan octogonal comme la plupart des baptistères d'Italie. D'après Corrado Ricci, ce ne serait qu'une



Elevation Plan et coupe
Baptistère

ancienne salle de thermes romains transformés en 449 par l'archevêque Néon. Quoi qu'il en soit, il fut orné de riches mosaïques dès le milieu du Ve siècle et celles-ci sont appliquées à une voûte pendentifs, bien byzantine. A l'extérieur le haut des murs est décoré de renfoncements en arcatures géminées, le tout recouvert d'un comble en pavillon.

Au centre de la voûte les mosaïques figurent le baptême du Christ; plus bas se voient les apôtres rangés en cercle ; des prophètes occupent les huit angles de la coupole. Cette décoration est extrêmement remarquable par son antiquité comme par sa richesse.

Le baptistère de Ravenne, généralement daté de 450, offre une coupole octogonale à huit pendentifs, qui fut relativement facile à construire à cause de la faible importance des pendentifs. L'édifice offre en quelque sorte l'embryon de Saint Vital.

Église de Saint Vital à Ravenne [1].

Les Romains avaient déjà construit, nous l'avons vu, une rotonde octogonale entourée de huit absidioles et couverte d'un dôme, la *Minerva medica*. D'autre part, nous avons fait connaître de nombreuses rotondes orientales; notamment Constantin avait fait élever en l'honneur de la Vierge à Antioche une église octogonale nommée le *Temple d'or*, qui, avec ce dernier édifice, paraît avoir donné naissance à une série de rotondes analogues construites en Occident, notamment aux baptistères de Ravenne.

La plus remarquable est celle de Saint-Vital, qui se voit encore presque dans son intégrité première. C'est en revenant de Byzance que saint Ecclesius la fonda en 526. Elle fut décorée à l'intérieur de superbes mosaïques.

Saint-Vital offre le plan très simple indiqué plus loin, agrandi à une époque postérieure ; l'église a été notamment flanquée de deux tours rondes.

Chacune des faces de l'octogone central, soutenu par huit piliers robustes qui portent sur leurs reins la grande coupole, est percée d'une grande arcade ; derrière ces arcades s'ouvrent des niches éclairées par deux étages de galeries percées dans des absidioles [2]; la huitième d'entre les arcades forme le sanctuaire. Au dessus de la ro-

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1905, pp. 174, 223, 311, 378 et 1906, pp. 22, 92, 166, 313 et 371.

1. V. *Leurs Ouvrages*, par Marignan, p. 46. — V. Rondelet, p. 60, *Traité de l'art de bâtir*, t. II, p. 349.

2. Ces sortes d'hexèdres, selon M. L. Enlart, seraient imités des niches percées au pourtour du temple de la Minerva Medica à Rome. (V. *Traité d'archéologie française*, t. I, p. 149.)

tonde octogonale s'élève la coupole, supportée par huit petits pendentifs, et éclairée à sa base par huit fenêtres jumelles.

La coupole est construite d'une manière très curieuse, à l'aide de poteries ayant la forme d'amphores antiques, emboîtées les unes dans les autres. La partie de la voûte comprise depuis la naissance jusqu'à la

Baptistère de la cathédrale de Ravenne (Ve siècle). Un des angles de l'octogone : Prophète.

clef de la pénétration des fenêtres est formée de files méridiennes de ces vases emboîtés. L'autre portion de la voûte est composée d'amphores plus petites, disposées en une spirale continue, dont les anneaux s'élèvent jusqu'au sommet de la voûte [1].

Nous donnons un croquis des amphores avec leurs différentes coupes.

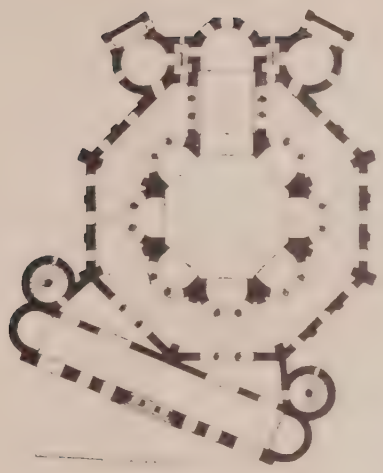
1. Quast, *Die Altchristliche Bauwerke von Ravenna*, 1842. Rohres, Ravenne, 1869.

Mais ce qu'il faut admirer à Saint-Vital c'est la somptueuse décoration en mosaïques dont elle fut revêtue du temps de Justinien. A ce point de vue, l'abside est incomparable. « Elle représente, d'un côté, Justinien entouré de dignitaires et de gardes, et, de l'autre, Théodora, suivie des femmes de sa cour, offrant des présents à l'église. L'impératrice franchit l'atrium, où se trouve la fontaine sacrée, tandis qu'un

Basilique de la cathédrale de Ravenne (V siècle). — Voûte

serviteur soulève devant elle les voiles suspendus à la porte du temple ; son costume est splendide ; une large broderie, qui représente l'Adoration des Mages, borne le bas de sa robe ; des joyaux couvrent sa poitrine ; de la chevelure pendent sur les épaules des torsades de perles, et un haut diadème couronne la tête ceinte du nimbe. »

A la clef de voûte figure l'Agneau de Dieu. L'arc triomphal est orné de 15 médaillons offrant la figure du Christ, celles



Église de Saint-Vital à Ravenne. — Plan.

Remarquons la forme particulière du pilier de Saint-Vital, et la disposition compliquée des voûtes des bas-côtés. Nous aurons à la comparer plus tard avec les parties analogues du Dôme d'Aix la-Chapelle.

Nous reviendrons aux églises en octogone, qui réapparaissent plus tard en Occident. Saint-Vital fut construit par l'argentarius (banquier) Julianus sous Théodoric, mais consacrée seulement sous Maximus (546-556). Elle coûta 26 mille sous d'or. Ce fut la plus belle église de Ravenne. Les chapiteaux sont cubiques, et les tailloirs très accentués. Toute la décoration est orientale : animaux affrontés, oiseaux, feuillages dessinés à plat. L'analyse de ce monument nous montre les transformations de l'art latin sous l'influence du milieu gréco-oriental [1].

1. V. A. Marignan, *Louis Courajod.*

des Apôtres et des saints Gervais et Protais. Ailleurs on voit d'autres mosaïques représentant les Evangélistes et des scènes

Poteries de la voûte de Saint-Vital, à Ravenne

de l'Ancien Testament. Sur la demi-coupole qui surmonte l'abside on voit le Christ couronnant saint Vital. Un Christ gigantesque orne la grande coupole ; à ses pieds, on distingue encore plusieurs figures de saints.

Intérieur de la basilique de Saint-Vital à Ravenne

En dehors de ces édifices caractéristiques de l'influence Orientale, Ravenne possède, dès la même époque, des églises de type basilical, parmi lesquelles se distinguent surtout Saint-Apollinaire le neuf et Saint-Apollinaire *in Classe*. Elles offrent

Coupe longitudinale de la basilique de Saint-Vital à Ravenne (disposition des mosaïques)

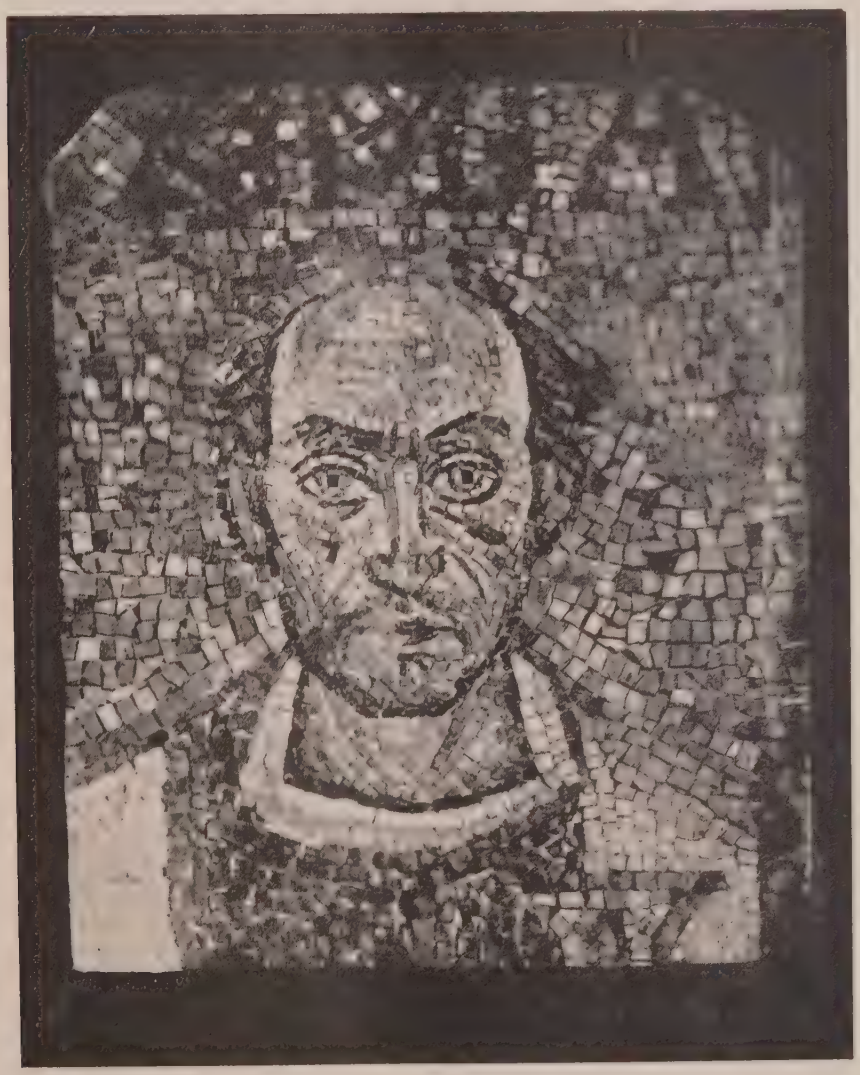
Église Saint-Vital à Ravenne. L'empereur Justinien et l'évêque Maximilien

quelques caractères byzantins dans leur décor et dans la forme de leurs colonnes aux puissants abaques.

L'élément qui n'est pas négligeable dans ces églises de Ravenne, c'est l'existence de campaniles. Il est à remarquer que la plupart

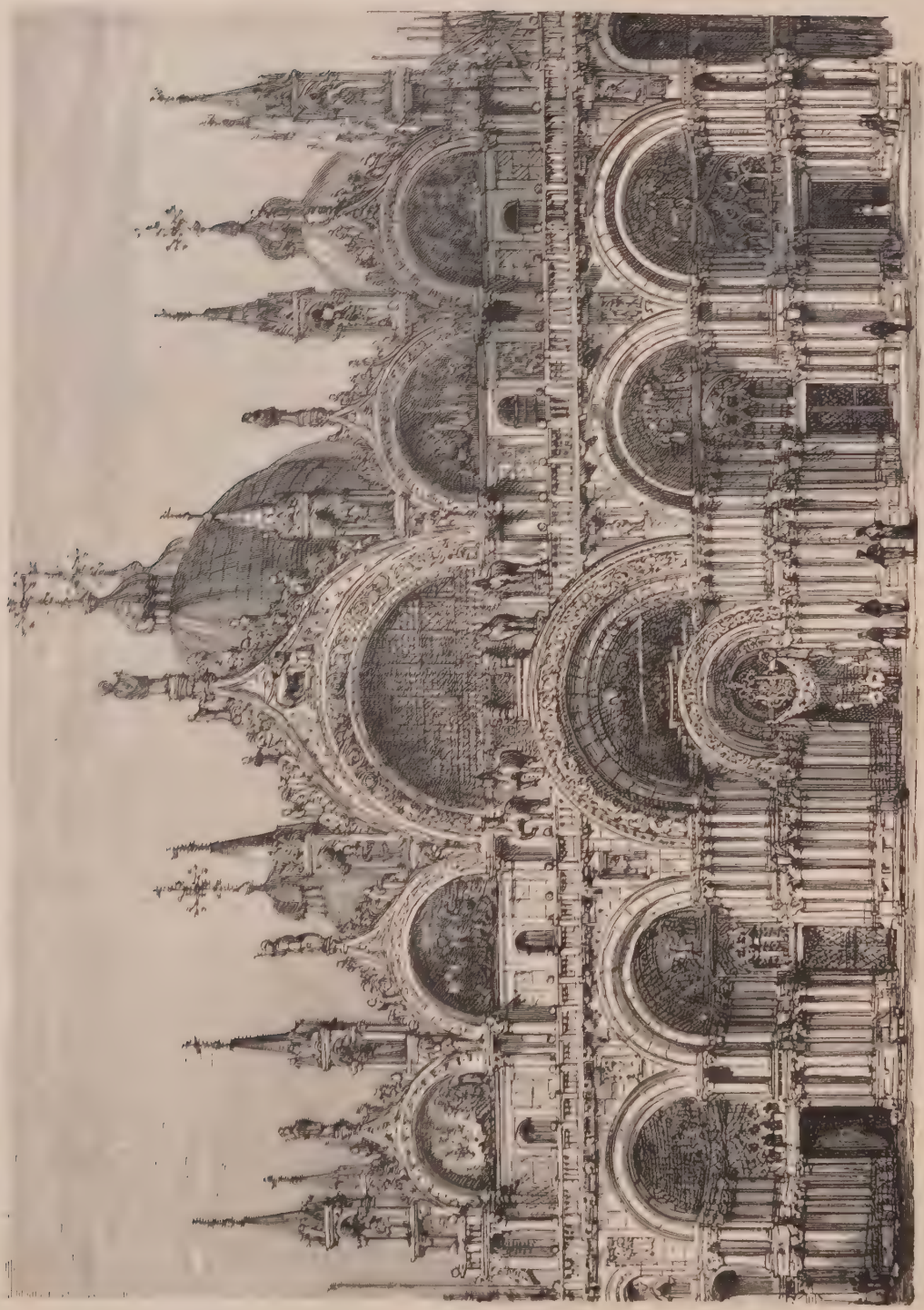
sont ronds, tandis qu'ils sont carrés dans le reste de l'Italie. Nous en reparlerons à propos du style roman.

Saint-Marc de Venise. — La belle église de Saint-Marc de Venise est l'exemple le plus remarquable de l'introduction en Occident de la *coupole multiple*, telle qu'elle fut appliquée à Byzance à l'époque macé-



Ravenne. — Mosaïque de l'église Saint-Vital (Ve siècle).

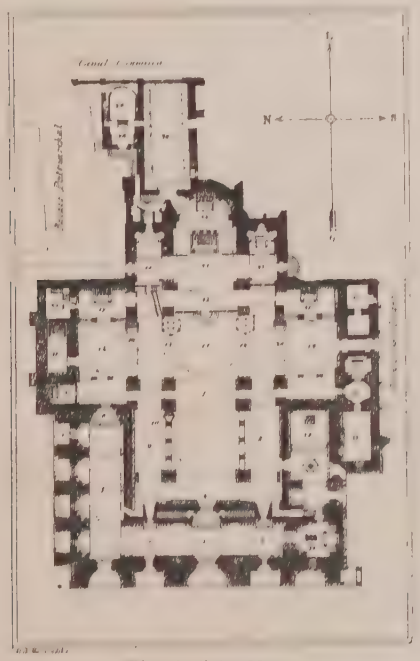
donienne, ainsi que nous l'avons vu plus haut, notamment à l'église des Saints-Apôtres de Constantinople. Ici nous voyons, non plus une grande coupole unique comme à Sainte-Sophie de Byzance et à Saint-Vital de Ravenne, mais un système de cinq coupoles sur pendentifs couvrant tous les espaces de la superstructure. Il paraît établi que ces coupoles furent élevées vers 1063 par Domenico Cantarini.



Cathédrale de Saint-Marc à Venise

Le plan de l'édifice est disposé en croix grecque ; des coupoles couvrent l'entrée et les quatre bras de la croix.

Pour abriter les restes de saint Marc, le doge Justinien Parteciporis avait élevé en 829 un vaisseau à trois nefs latines terminées par trois absides. Endommagée par



Plan de Saint-Marc.

un incendie en 976, rétablie en 978 par le Doyen Pietro Orseolo Ier sur le même plan à l'aide d'architectes appelés de Byzance, le Doyen Cantarini la remania et la convertit en église byzantine. Saint-Marc fut terminé en 1071 (1).

Des constatations faites vers 1855 par la Commission archéologique dite autrichienne et discutées par feu R. Cattaneo, il résulte que les coupoles sont postérieures à Orseolo et elles datent bien du XIe siècle (1).

On continua durant des siècles à agrandir et à décorer Saint-Marc. Bientôt se produisit une réaction contre le style oriental. Un jour les coupoles primitives, dont la forme régulière est celle d'une calotte, ne parurent plus assez monumentales dans leur allure déprimée ; elles furent surmontées de ces dômes postiches, exhaussés sur des lanternes rondes, qui couronnent aujourd'hui le monument. Plus tard on ajouta des chapelles en style lombard. La Renaissance à son tour apporta son contingent d'annexes et de décors. Tous les styles, jusqu'à celui du XVIIIe siècle, se marient dans l'antique chapelle des Doges, devenue depuis Pie VII une cathédrale et le siège du Patriarcat de Saint-Marc (2).

Plus tard la superstructure de Saint-Marc fut appliquée à Saint-Antoine de Padoue, avec une tendance vers le retour au plan basilical; il y a trois coupoles, une au centre, deux sur la nef allongée.

L. Cloquet.

1. Cattaneo, *ouv. cité*.

1. V. *La basilique de Saint-Marc à Venise*, étudiée au double point de vue de l'art et de l'histoire par une réunion d'écrivains Vénitiens. Venise, Ongania, 1878-1888. 16 vol. gr. in-4° et 2 vol. gr. in-fol. En Portefeuilles.

2. On a retrouvé dans le canal en 1903 une colonne de 11 mètres de longueur sur 1m,80, identique aux deux fameuses colonnes qui soutiennent les lions de Saint-Marc. Il s'agirait d'une des colonnes offertes par l'empereur byzantin Alexis Comnène aux Vénitiens, pour les remercier d'avoir sauvé l'empire d'Orient de l'invasion normande. Une de ces colonnes était tombée à la mer à son arrivée à Venise, et on n'avait jamais pu l'en retirer.

La future cathedrale de Lille.

OMME nous le rappelions naguère ici (¹), le grand œuvre de Notre-Dame de la Treille, interrompu sans doute pour longtemps, était destiné à réaliser un rêve d'art chrétien, la synthèse moderne des vieilles cathédrales de France.

Faut-il renoncer pour toujours à ce rêve? Naguère, dans un des Congrès des catholiques du Nord, feu Harmel, le « bon père », évoquait en espérance cette procession d'un peuple fidèle, déployant dans les rues de Lille les bannières des corporations chrétiennes, défilant au son des cloches de la cathédrale achevée, pénétrant sous les voûtes du monument terminé, et chantant d'un seule voix le cantique d'allégresse :

Magnificat anima mea Dominum!
Fecit potentiam in brachio suo; dispersit superbos mente cordis sui.

Église Notre-Dame de la Treille à Lille. — Façade latérale.

Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.
Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiæ suæ.

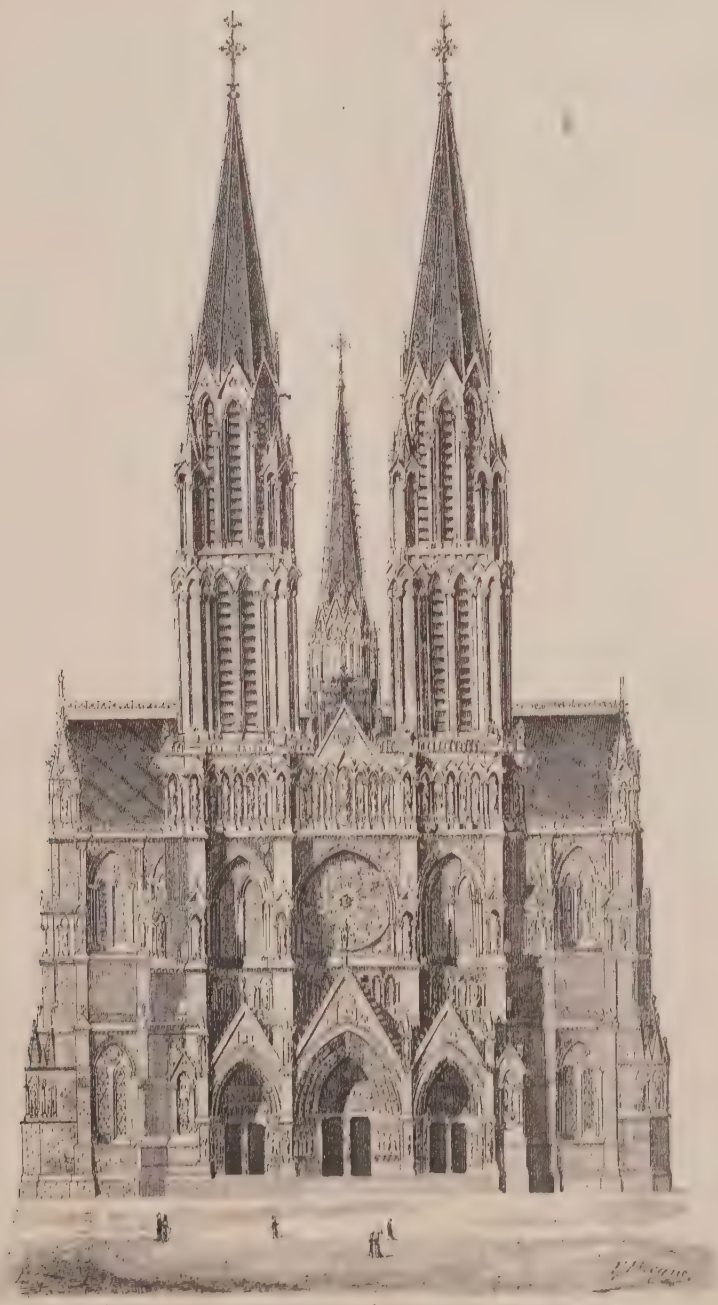
Faut-il désespérer de cette résurrection de la France chrétienne, victorieuse, par la grâce du Dieu des Francs, des assauts de l'impiété?

Les vaillants catholiques de Lille, ou leurs fils si pas ceux qui vivent, ne verront-ils pas ce jour béni, où la basilique fondée dans l'épreuve s'élèvera complète et glo-

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 61.

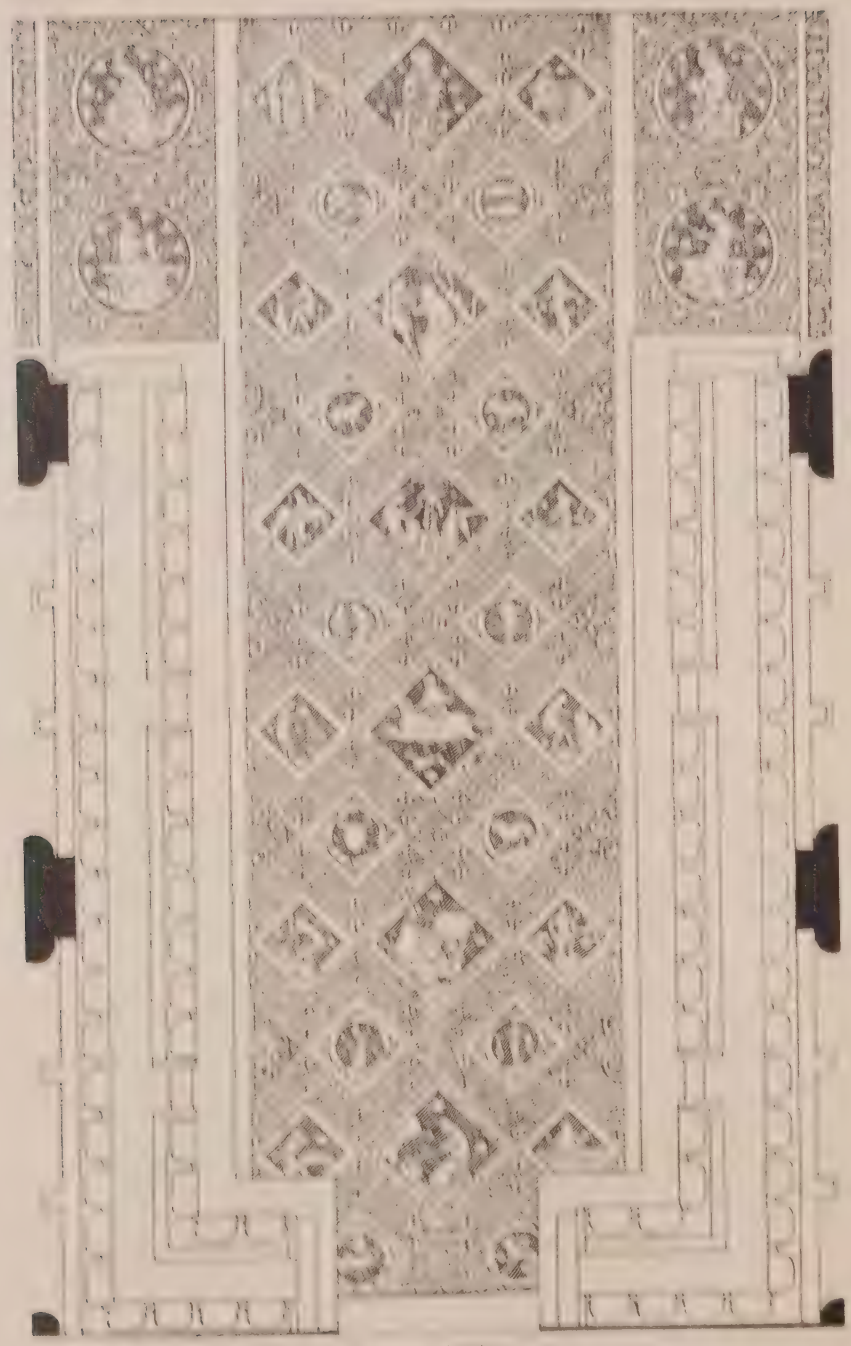
rieuse, dans la France qui se sera rendue au Christ ?

L'espoir en reste enraciné dans leur cœur, témoin le programme superbe qui



Église Notre-Dame de la Treille à Lille. — Façade principale.

voit le jour justement en ces temps de persécution, programme savamment étudié, méticuleusement tracé, du parachèvement décoratif, de l'ornementation intégrale de



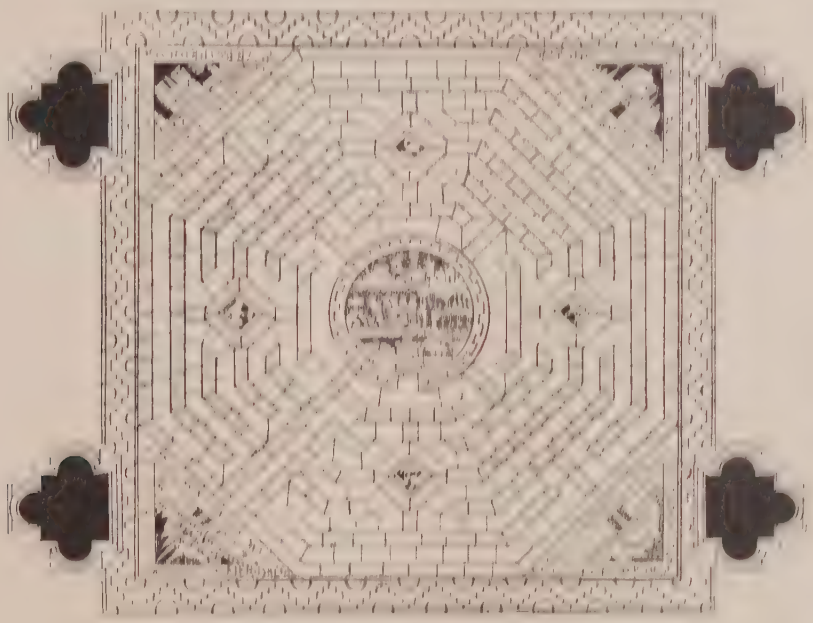
Pavement du chœur

ce monument d'avenir, programme exposé dans le travail du Rév. chanoine Van Damme : *Iconographie de la basilique Notre-Dame de la Treille à Lille* (1). C'est un bel acte de foi !

1. Lille, Imprimerie Lefebvre-Ducrocq, 1906.

Combinant les projets du grand concours de l'année 1856 (1) et reprenant plus particulièrement la conception de l'illustre de Lassus, M. Ch. Leroy s'est efforcé d'y réunir dans une harmonieuse synthèse les éléments des cathédrales de France. Il a voulu rappeler dans un même monument, d'une belle unité et d'une parfaite harmonie, la chapelle absidale du Mans, le chœur de Beauvais, la nef d'Amiens, le portail de Reims, la rose occidentale de Paris, le beau clocher de Chartres, etc.

Là s'est borné son immense labeur. Le temps lui a manqué pour indiquer le thème du poème que les sculpteurs, les verriers et les peintres seront appelés un jour à re-



Le labyrinthe

tracer à l'extérieur et à l'intérieur de la cathédrale de Lille. En 1894, Mgr Delassus a fait paraître dans la *Revue de l'Art chrétien* une étude consciencieuse de ce projet lointain, mais ce n'était qu'une ébauche. Monsieur le chanoine Vandamme a eu la vaillance de reprendre et de mener à belle fin ce travail énorme : arrêter dans son magnifique ensemble la décoration intérieure et extérieure de la basilique, avec ses statues, ses bas-reliefs, ses vitraux, ses peintures, ses autels, son pavage, son mobilier. Il a conçu cette somme artistique ; il a réuni dans une synthèse bien équilibrée les cycles historiés, dont les exemples nous sont livrés par les artistes du XIIIe siècle ; il a réalisé le plus beau travail qui ait jamais été mis sur pied d'iconographie pratique.

En livrant à la publicité cette étude si méritante, l'auteur fait appel aux esthètes, aux archéologues, aux maîtres de l'art pour perfectionner encore une conception qui doit être celle de la cathédrale-type, l'idéal du peuple chrétien français. « Toute idée nouvelle sera bienvenue, et d'autant plus volontiers, qu'elle n'arrivera pas trop tard pour être adoptée. »

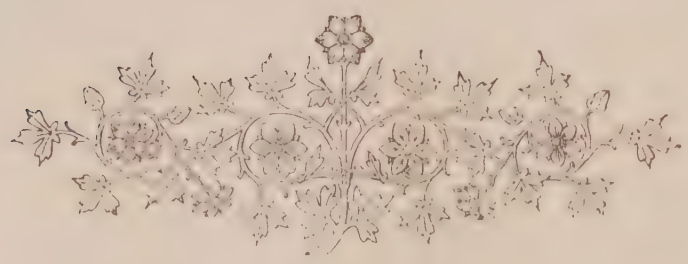
1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1894, p. 415

Le projet, si vaste et approfondi qu'il soit, est encore relativement provisoire ; et son auteur attend les avis compétents pour résoudre bien des points qu'il tient sagement en suspens. C'est ainsi qu'il laisse à résoudre d'intéressantes questions : quels sont, pour citer de simples exemples, les attributs à donner aux vertus théologales, cardinales et morales, qui orneront la grande rose occidentale, ainsi qu'aux vices opposés; quels sont les travaux qu'il faut choisir de nos jours pour caractériser chaque mois de l'année dans le calendrier de pierre qui décorera le pavé du sanctuaire? etc.

On voit quelle largeur d'idées préside à cette belle étude, et qu'à certains égards, et en particulier au point de vue doctrinal et scientifique, on peut s'attendre à une perfection qui est loin d'être réalisée dans les œuvres admirables du moyen âge.

Nous n'entamerons pas, avant d'avoir eu le loisir d'en faire une sérieuse étude, l'examen critique du remarquable travail de M. le chanoine Vandamme. Nous le signalons d'abord à l'attention des amis de l'art chrétien et des hommes compétents. Voilà un beau champ d'études pratiques et particulièrement utiles ouvert au labeur des érudits chrétiens. Notre *Revue* est assez naturellement indiquée pour enregistrer les travaux qui en seront le fruit, et elle invite ses correspondants à lui transmettre le résultat de leurs méditations.

L. Cloquet.



Mélanges.

La galerie Campana.

LA collection Campana, achetée en 1861, par Napoléon III, pour la somme de 4,360,440 francs, comprenait 646 tableaux des XIVe et XVe siècles, la plupart italiens. C'était une incomparable série, précieuse surtout par son homogénéité, au point de vue des origines et des progrès des écoles italiennes, ainsi que des comparaisons qu'elle permettait ; c'était la plus complète peut-être qui ait jamais été formée au point de vue iconographique.

Malheureusement elle a été démembrée : la moitié fut dispersée en 1863, entre les 67 musées de province de France. Au moins aurait-on pu les repartir par séries formées, l'une de giottesques, une autre de Siennois, une troisième d'Ombriens, une quatrième de Florentins, etc. Loin de là, aucun ordre ne présida à cette distribution, qui fut une brutale dislocation. Des parties de triptyques furent disjointes et envoyées dans des villes différentes. Tel panneau à deux compartiments représentant en demi-figure saint François et un autre personnage, fut partagé entre le musée d'Autun et celui de Saint-Lô. Tel triptyque fut dépecé : le panneau central est au Louvre, un volet à Toulouse, un autre à Ajaccio. Ce fut, comme a dit M. S. Reinach, une sottise, une vengeance mesquine de Reiset, qui n'avait voulu en retenir que 97 tableaux pour le Louvre. Aussi parvint-il en 1872 et en 1876 à opérer de nouveaux démembrements, qui dispersèrent des tableaux d'une valeur plus grande que ceux de 1863.

Il résulte des recherches de MM. P. Perdrizet et R. Jean, que nous résumons ici, que le Louvre ne garde plus qu'une centaine de numéros de cette vaste galerie Campana, qui contenait des documents sans pareils pour l'étude de la peinture archaïque italienne, surtout en ce qui concerne les écoles Ombrienne, Siennoise et Florentine ; ce trésor est aujourd'hui émietté entre plus de cent musées provinciaux. Pour comble de malheur, il n'existe aucun inventaire indiquant où se trouve aujourd'hui chacun des 646 tableaux de la galerie Campana, et qui permette aux travailleurs de retrouver la retraite de l'une ou de l'autre des pièces de cette collection sombrée

Triomphe de saint Augustin au musée de Besançon.

dans le gouffre des musées de province. M. Reinach s'était efforcé, en vain, de retrouver leurs destinations respectives.

Plus heureux que lui, M. Paul Perdrizet et M. René Jean ont retrouvé aux archives de la Direction des Beaux-Arts les listes sommaires, musée par musée, des envois de 1863, de 1872 et de 1876. Ils ont compulsé les catalogues de province, et ont fait appel à de nombreux cor-

La Crucifixion du musée de Colmar.

respondants. Il existe d'ailleurs deux catalogues plus ou moins complets de la collection originelle, qui leur ont servi de point de départ pour un travail de reconstitution de l'importante galerie. Bref, puisant à toutes les sources, notamment aux descriptions de Crowe et Cavalcaselle et à celles de MM. Lafenestre et Richtenberger, ils ont rédigé un catalogue sommaire de la galerie Campana.

Mais cet utile travail, qui fait l'objet d'une

Predella, école de Botticelli, musée du Louvre.

La Vierge à la massue du musée de Montpellier.

brochure de 70 pages, n'est à leurs yeux que l'ébauche d'une œuvre plus considérable. Leur intention est de publier, après ces prolégomènes, un catalogue approfondi et illustré, qui donnerait la reproduction des 646 tableaux de la collection du musée Napoléon III. Ils ont réuni quantité de photographies, dont ils comptent compléter la série en faisant appel aux per-

sonnes capables d'apprécier leur belle entreprise.

Le musée Campana est, notamment pour l'iconographie chrétienne, qui intéresse nos lecteurs, une mine incomparable, encore inexplorée, bien que le P. Cahier, qu'ils connaissent bien, y ait convié les chercheurs dès 1866.

MM. Perdrizet et Jean nous donnent comme spécimens des descriptions à faire, quelques notices des plus curieuses sur quelques-uns des tableaux de la collection dispersée et qui appellent l'examen. Tel est, par exemple, le *Triomphe de saint Augustin* du musée de Besançon (tableau italien du *quattrocento*). Le saint tient un livre, qui est celui de la règle de son Ordre, ce qu'avait méconnu le P. Cahier. Il paraît là comme fondateur des ermites et des chanoines augustins.

Padoue — La chapelle Saint-Antoine

Le personnage humilié à ses pieds n'est pas Aristote, comme l'a pensé le savant jésuite; ce vaincu est Averroës.

Citons comme second exemple, la *Crucifixion* du musée de Colmar (tableau ombrien, deuxième moitié du XVe siècle), qui offre cette curieuse particularité, que le sommet de la croix y est représenté verdoyant comme la tête d'un arbre; il y a là une *allusion* à la légende du bois de la croix, du plus vif intérêt, en même temps qu'un joli symbolisme.

La *predella* botticellesque du Louvre offre également un vif intérêt iconographique; on y voit le divin jardinier ayant à ses pieds non seulement la Madeleine, mais encore le roi David, le groupe de la Visitation, saint François embrassant saint Dominique, saint Pierre de Vérone et saint Onuphre. Il faut lire la page érudite où M. Perdrizet commente ce thème d'iconographie figurative, genre exceptionnel en Italie, où les peintures sont narratives.

Nous reproduisons enfin ce curieux tableau, dit : *La Vierge à la massue*, du musée de Montpellier. Nous laissons au lecteur le soin de déchiffrer ce curieux sujet. Peut-être l'un d'eux découvrira-t-il le texte dont cette image est l'illustration. Nous en ferons part bien volontiers à M. Perdrizet.

Notre conclusion sera le vœu le plus sympathique de voir aboutir le beau projet de M. Perdrizet et de son collaborateur, et nos lecteurs s'y associeront sans aucun doute.

L. CLOQUET.

Padoue et Vérone [1].

Padoue. — Pour nous Padoue est surtout la ville sur laquelle plane la gloire de saint Antoine,

Padoue. — Église Saint-Antoine.

celui qu'on nomme à Padoue *il santo*, celui qui brava le tyran Eccelino, le théologien redoutable aux hérétiques qui prêchait en plein air parce qu'il n'y avait pas d'église assez grande pour contenir les foules qu'entraînait sa parole puissante, celui enfin dont le peuple de Padoue disputa la

1. *Padoue* et *Vérone*, « la collection des *Villes d'Art célèbres* », par Roger PEYRE, prof. de l'Université, 1 volume petit in-4° avec 127 gravures. Broché 4 fr. Relié 5 fr. (H. Laurens, Paris), 1906.

Pour présenter au public *Padoue* et *Vérone*, vieilles cités intéressantes par l'histoire aussi bien que par l'art, il fallait un écrivain qui fût également historien de valeur et critique d'art autorisé, chez qui une érudition approfondie ne fît pas tort au pittoresque, et sût placer l'œuvre d'art dans le cadre qui l'anime et qui l'explique. Par sa connaissance de l'Italie, par la diversité de ses études antérieures, M. Roger Peyre était désigné pour cette mission.

dépouille les armes à la main contre les habitants d'Avella.

La vaste basilique du Saint fut élevée de 1232 à 1307. Elle a des arcades à cintre brisé, qui rappellent que les Franciscains furent des premiers (avec les cisterciens) à pratiquer l'architec-

Padoue. — La cathédrale.

ture ogivale en Italie ; mais le caractère régional s'affirme par ses cinq coupoles et ses toitures métalliques à la façon de Saint-Marc de Venise : ces coupoles ne furent achevées qu'en 1424. C'est

Padoue. — Église des Carmes.

à tort qu'on a attribué la basilique, d'après Vasari, à Nicolas de Pise ; un des premiers architectes fut probablement Fra Carello.

La cathédrale est éclipsée par la basilique de Saint-Antoine ; l'église de Sainte-Justine peut seule rivaliser avec elle, ainsi que le palais de

Justice (palazzo della Raggione). Celui-ci fut commencé en 1172 sur les plans de Pietro Corzo di Limena et terminé en 1219. L'intérieur offre une salle unique de 80 mètres sur 27 couverte d'un vaste berceau lambrissé de sapin du XVe siècle.

« On dirait, dit Savonarole, un immense navire

Padoue. — Église des Ermites.

retourné. » Les peintures qui décorent actuellement ce vaisseau, et qui ont effacé celles de Giotto, comprennent trois cent dix-neuf sujets. C'est un poème dédié à l'astrologie.

Vérone. — Pont della Pietra.

M. Peyre fait remarquer, que la charpente reproduit le système Philibert Delorme avant la lettre ; le rapprochement n'est pas exact ; les berceaux en bois sont bien antérieurs au M^e charpentier de Louis XIV ; dès le XIIIe siècle de pareils voûtes lambrissées couvraient en France

des vaisseaux d'églises par centaines et de grandes salles d'hôpital (Clermont-Tonnerre, Beaune, Gand, Lubeck, etc.) ; et d'autre part, sans aller jusqu'aux Indes, comme le fait notre

Vérone

auteur, on peut trouver à la mosquée d'Omar à Jérusalem, le prototype d'une couverture externe établie sur des chevrons courbés comme le berceau interne.

Vérone. — Les jardins Giusti

Padoue possède quelques logis anciens, nommés très modestement des palazzi, notamment la maison d'Eccelino (rien du tyran féroce) encore romane, et la maison gothique du Dante.

La Renaissance nous a laissé la Casa del ponte Torricelle, et le style classique, les palais Giustiniani, Corinaldi et di Veneze (aujourd'hui d'Arenberg). Partout la peinture couvrait les murs intérieurs et débordait sur les façades.

M. Peyre n'admet pas la confusion couramment faite entre les écoles de peinture de Venise et de Padoue. Ce qui domine chez les peintres padouans, c'est l'énergie violente du geste et de l'expression et la netteté des contours. Cela se comprend, car sous un ciel pur comme celui de Padoue, c'est plutôt la ligne que la tache colorée qui frappe le regard. Il en est tout autrement de Venise. D'ailleurs l'école de Padoue est bien antérieure à celle de Venise. C'est plutôt de l'école florentine que la peinture se rapproche.

Vérone. — L'intérieur de l'arène.

On trouve dans le livre de M. Peyre des détails sur l'école de Squarcione et l'œuvre padouane de Mantegna, etc.

Il est à peine utile de rappeler la belle série des tombeaux padouans dont les plus remarquables sont aux Eremitani, et la fameuse statue équestre de Gattamelata, la première de l'espèce coulée en bronze, où Donatello s'est rapproché de la sculpture antique.

Le maître-autel du Santo, reconstitué par M. P. C. Boite, fut un des chefs-d'œuvre de grande sculpture florentine.

Vérone. — Négligeons le souvenir devenu banal et obsédant de Romeo et Juliette, et rappelons d'autres noms qui dominent l'histoire de Vérone, les Théodoric, les Scaliger, les Paul Véronèse. M. Peyre insiste sur celui de l'architecte San Micheli, resté très populaire dans son pays, auquel il faut joindre son prédécesseur Fra Giocondo.

Les architectes véroniens se sont inspirés des formes gréco-romaines, ayant devant les yeux les portes, les arènes, le théâtre et les nombreux fragments antiques dont des spécimens sont conservés au musée Maffei.

C'est à Vérone que nous trouvons les plus belles églises romanes de l'Italie. Saint Zeno, malgré son plafond plat, peut être comparée aux plus belles de France et d'Allemagne, avec ses trois nefs où les piliers alternent avec des colonnes suivant le modèle lombard; avec ses beaux cloîtres, sa superbe crypte et son porche avancé à étage, posant ses colonnes sur l'échine de lions, dispositifs qui se reproduisent à la cathédrale. Les trois nefs de celle-ci, si bien conservées, ainsi que ses cloîtres, sont portées par des magnifiques piliers de marbre rouge.

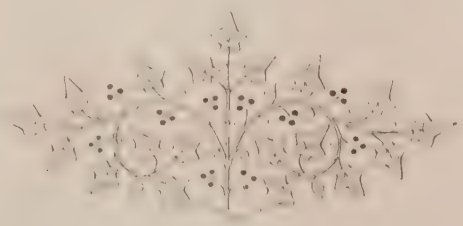
Le cimetière des Scaliger est le centre d'un de ces sites artistiques, uniques dans leur genre et inoubliables. Le plus ancien des trois fameux monuments est celui de Cane Grande della Scala (✠ 1329), qu'a décrit John Ruskin, dans les *Pierres de Venise*, et qui surmonte la porte de S. Maria Antica. Les deux autres sont isolés dans une enceinte grillagée. Celui de Mastino II (✠ 1351), par le Milanais Pierone, est un modèle de ces tombeaux sous un édicule, chers au moyen âge. La statue équestre justifie ces mots d'un contemporain. « Quand le seigneur Mastino chevauchait par les rues; toute la ville de Vérone était dans la terreur. » Le monument de Cane Signorio (✠ 1375) est beaucoup plus orné ; il annonce l'approche de la Renaissance.

« C'est quelque chose de terrible et de parfois enfantin, dit M. Peyre, en parlant de ces mausolées, ce mélange d'élégance artistique et de brutalité, une œuvre à la fois fastueuse et militaire où le luxe raffiné de la vie princière s'unit à la rudesse féodale, où se fait sentir la prodigalité facile d'une richesse exubérante et la force impitoyable. Lorsqu'on voit, surtout à la tombée du jour, ces trois chevaliers avec leurs armures fantastiques et leurs grandes lames verticales se dressant sur cet amoncellement de statues, d'arcades, de colonnes, de pyramides, on dirait d'immenses épouvantails. »

Sur la belle place de la seigneurie de Vérone se dresse le palais de justice fondé en 1183; sa grande cour est superbe; sa façade est sobrement percée des triplets romans qui éclairent la grande salle où mène un superbe escalier du XIVe siècle. En face est le *palazzo del Consiglio*, attribué à Fra Giocondo, et sur la place, la statue du Dante. Le *Castello Vecchio* (1354) et le pont fortifié qui traverse l'Adige évoquent le moyen âge dans sa sauvage beauté. Tels sont les monuments caractéristiques de Vérone.

M. Peyre nous fait connaître la Via Mozzanti, l'église de San Ferme Maggiore, celle de Santa Anastasia, les palais Carossa et Bevilacqua, le Campo Santo avec ses sculptures, et cette mosaïque de bois verni de diverses couleurs, que les Italiens appellent *tarsia* et où excellent les Véronais. Puis il résume l'histoire de la peinture locale, dont les richesses sont réunies dans les œuvres de Paul Véronèse.

L. Cloquet.



Correspondance.

Pologne.

Monsieur,

En vous envoyant une note sur l'Exposition mariale de Varsovie de l'année 1905 (1), je vous ai promis une description des tableaux des écoles flamande et hollandaise qui y ont figuré. Le catalogue descriptif de l'exposition a tardé de paraître pour des raisons dues à des circonstances locales. Je puis enfin tenir parole, en vous envoyant cette description accompagnée de deux planches, qui intéresseront les lecteurs de la *Revue*.

Recevez mes sentiments les plus distingués.

Antoine BRYKCZYNSKI,
Membre de la Comm. des Beaux-Arts
de l'Académie de Cracovie.

N° 491. *Roger van der Weyden.* Triptyque 1m,30 × 1m,00 Le corps de Jésus est étendu à terre. Sa Mère est à genoux en adoration. Autour S. Jean et les trois saintes femmes dont l'une tient dans sa main droite la couronne d'épines, et l'autre la main de Jésus. L'expression de toutes les figures est attendrie d'une douceur extrême, les yeux gonflés par les pleurs. Au fond le paysage représente Jérusalem.

Fig. 1. — Triptyque du musée des Beaux-Arts à Varsovie, par Roger VAN DER WEYDEN.

Sur le volet intérieur de droite, un moine disant la messe dans une église gothique, entouré d'autres moines, tenant un cierge et deux crosses. C'est probablement la messe de S. Grégoire. A gauche, la donatrice agenouillée sur un prie-Dieu ; près d'elle un saint en habit de pèlerin, tenant d'une main une croix à longue hampe et de l'autre un livre. Sur la main gauche, une couronne à neuf fleurons.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1905, p. 266.

En bas les armoiries de la donatrice. Au fond un paysage rustique. (Propriété du musée des Beaux-Arts à Varsovie) (*fig. 1*).

N. 402. *Adoration des bergers.* Sous une arcade d'architecture en style Renaissance, dans une crèche remplie de foin couvert de langes, l'enfant Jésus tout nu. A gauche,

Fig. 2. — Adoration des Bergers. — École flamande. Collection des comtes Krasinski.

Marie agenouillée en adoration et derrière elle, S. Joseph debout avec un cierge allumé à la main. Vis-à-vis du spectateur un ange richement vêtu, les mains jointes. A gauche, un autre ange tient des langes pour aider la sainte Mère à emmailloter l'enfant. Derrière lui se tiennent deux bergers et, au fond, deux autres. En haut on voit deux anges avec des philactères. Au fond une étable avec un âne et un bœuf, et plus loin des tours de

fortifications. A gauche, au fond, un paysage, où on voit des brebis et des pasteurs qui regardent un ange apparaissant au ciel.

(École flamande d'environ 1530. 0m,66 × 0m,56. Propriété des comtes Krasinski) *(fig. 2)*.

493. *Adoration des Mages.* Jérôme Bosch. 1m,70 × 0m,76. Une étable délabrée dans laquelle se tient Marie, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux. Un des mages a déposé son offrande et se tient agenouillé près de l'Enfant. Il a les mains jointes et il est vêtu d'un ample manteau de pourpre. Les deux autres se tiennent debout, tenant leurs présents. Dans l'étable, sur le toit et tout autour on voit des personnes curieuses de contempler cette scène. En haut, au fond, la ville de Bethléem.

494. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.* 0m,85 × 0m,75. Près d'une table couverte, sur laquelle on voit un couteau un pain et une poire ; sous des arcades en style Renaissance, on voit Marie assise et baisant son enfant, qu'elle tient de la main gauche et étreint avec la droite. Au fond un paysage. Des deux côtés des constructions en style Renaissance. École flamande.

495. *L'Immaculée Conception de Marie.* 1m,12 × 1m,64. Quentin Metsys. Triptyque appelé la *Litanie de la Vierge.* Marie les yeux baissés et les mains jointes, plane dans l'air, couverte d'un manteau étoilé. Tout autour, des figures du Vieux Testament, avec des inscriptions : à droite : *Stella maris, lilia convallium, turris Davidica, speculum sine macula fons ;* à gauche : *electa ut sol, pulchra ut luna, porta cœli, plantatio rosæ, puteus aquarum viventium, cedrus exaltata, virga Jesse.* En bas une ville, probablement Sion. *Civitas Dei* et *hortus conclusus.* En haut, Dieu le Père, la tête couverte d'une tiare, tient dans la main gauche un globe et bénit avec la droite. Tout autour : « *Tota pulchra es et macula non est in te.* » Sur les volets du triptyque : à gauche, le donateur, à droite la donatrice, à genoux les mains jointes pour la prière. Au-dessus leurs armoiries, au fond un paysage.

(Propriété du musée de Varsovie.)

496. *La mise au tombeau du Christ.* 0m,30 × 0m,20. École flamande. Le tombeau en forme d'un grand sarcophage, dans lequel Joseph d'Arimathie et Nicodème déposent le corps du Seigneur. Tout autour les saintes femmes. S. Jean, à genoux, soutient la Mère du Sauveur qui tombe évanouie. Au fond un paysage montagneux.

509. *La Vierge et l'Enfant.* École flamande. Un petit triptyque de 0m,21 × 0m,34. Marie tient dans une main deux roses. L'Enfant Jésus embrasse sa Mère. Ses pieds sont enveloppés d'un voile translucide. A gauche, S. Jérôme soutient sa tête d'une main et regarde Marie. A droite, S. François d'Assise presse son cœur d'une main et admire la Mère du Sauveur.

510. *L'Adoration des Mages.* 0m,91 × 0m,67. École hollandaise. Sous un édifice, de style Renaissance, Marie se tient assise tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus ; celui-ci regarde un des trois rois, qui lui présente une offrande. Tout près se tient le second roi avec ses dons et plus loin la suite. Au fond, S. Joseph parlant avec les domestiques des rois. A gauche, le troisième roi vient avec ses offrandes. Au fond un paysage.

520. *Adoration des bergers.* École flamande. Peint sur bois par Jean Franck.

521. *Marie et l'Enfant.* Jan van Schorel. 0m,47 × 0m,35. Marie avec l'Enfant. Au fond un chœur d'anges.

531. *Idem.* 0m,24 × 0m,18. École hollandaise. Sur un fond noir, Marie nourrit l'Enfant, dans une pose semblable à celle du tableau précédent.

546. *Le mariage mystique de Ste Catherine.* 0m,75 × 0m,94. Van Balen. Dans un jardin fleuri, Marie est assise sur un tapis riche, dans un bosquet en style baroque, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux. Le Sauveur met la bague au doigt de Ste Catherine, pieusement agenouillée aux pieds de Notre-Dame. L'épouse mystique est habillée splendidement, sur sa tête repose un diadème, le cou fortement décolleté est couvert de perles et de pierres précieuses. Un petit ange, ayant l'air et la mine souriante, montre sa petite tête rayonnante, sous un manteau en brocard d'or. Tout autour on voit d'autres anges. L'un joue du violon, l'autre de la harpe ; d'autres plus grands regardent le ciel ou bien l'Enfant Jésus. Dans la clarté du ciel six petits angelots font des pirouettes, deux tiennent des fleurs et deux autres une guirlande qui descend jusqu'à terre.

545. *Adoration d'anges.* Van Balen. 0m,50 × 0m,70. Les anges adorent Marie et le petit Jésus. Comme fond un jardin fleuri; sous l'ombre des arbres, Marie, couverte d'un manteau de pourpre, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus debout. Le Fils entoure de sa petite main le cou de sa divine Mère, et tend l'autre vers deux anges dont l'un, à genoux, lui offre des raisins, et l'autre cherche les plus belles grappes, pour les lui présenter. Derrière eux, deux autres anges jouent l'un du violon et l'autre de la guitare. En bas, trois petits anges assis par terre travaillent à faire une guirlande de fleurs.

Les nos 547, 548, 549 sont d'un même artiste, quoique les nos 547, 549 ressemblent plus à l'école allemande et le no 548 aux travaux des Italiens. Le jury de l'exposition les a pourtant classés parmi les œuvres de l'école flamande. Tous les trois sont d'une même grandeur (0m,48 × 0m,32).

547. *Présentation de la Vierge Marie,* une enfant de 12 à 14 ans monte les degrés du temple de Jérusalem. Au sommet de l'escalier, l'archiprêtre la salue, entouré de six prêtres. Cette scène, quoique éloignée du spectateur, est au milieu du tableau. Des deux côtés il y a d'autres scènes. A droite, deux femmes en costumes somptueux du XVIIe siècle, et à leurs pieds, un mendiant boiteux, qui a sur ses genoux un parchemin avec un sceau, et tient à la main une coquille. A gauche un groupe de trois personnes sur un fond d'architecture en style Renaissance.

548. *La Visitation.* Devant un magnifique portique aux colonnes corinthiennes, Marie donne la main à Ste Élisabeth, derrière laquelle on voit en mi-figure Zacharie.

Près de Marie, S. Joseph, en costume de pèlerin, bâton en main, ôte son chapeau. En haut, deux anges; au fond, une cité fortifiée.

549. *Présentation de l'Enfant Jésus au temple.* Au milieu d'un temple à colonnades en style renaissance, se dresse une table couverte d'un tapis de couleur pourpre qu'entoure un groupe de personnes : Siméon avec l'Enfant sur le bras, Marie à genoux, les mains jointes en prières, plusieurs prêtres et un enfant avec un cierge. Derrière Marie une femme tenant une cage avec des colombes, S. Joseph et plusieurs autres personnages

568. *Les trois Mages*, $0^m,29 \times 0^m,32$. École flamande. Sous une colonnade en style renaissance, Marie tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui bénit de la droite, et donne à baiser son pied droit à l'un des rois. Les deux autres rois, en riches costumes orientaux, se tiennent derrière lui avec leurs offrandes. Plus loin le cortège des rois et les soldats Au ciel, l'étoile de Bethléem.

569. *Notre-Dame avec l'Enfant Jésus.* École de Van Dyck.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 21 novembre 1906.* — M. Enlart analyse un mémoire de M. de Truchis sur l'église romane de Salmaise (Côte d'Or).

M. le comte Lefebre des Nouettes communique les photographies des trois statues de Gui Ier, de Gui II et de Gui III de Levi, maréchaux d'Albigeois, qui se trouvent dans l'église de Notre-Dame de la Roche près Rambouillet.

M. Paul Monceaux présente de la part du P. Delattre deux plombs de bulle dont l'un porte le nom du vestitor Maurice, une monnaie byzantine d'Héraclius et une monnaie d'un roi d'Aragon, trouvés à Carthage.

M. Mayeux signale une *chute de l'ange*, tenant un cadran solaire au clocher Sud de la cathédrale de Chartres et émet le vœu que la statue du prophète Élie reprenne sa place dans le portail royal.

Séance du 28 novembre. — M. le comte de Loisne rend compte de ses fouilles dans le cimetière de Liesin (Pas-de-Calais).

M. Paul Bordeaux étudie une montre solaire de 1563 conservée au musée de Beauvais et discute l'origine de ces instruments connus dans l'antiquité.

Séance du 5 décembre. — M. Pallu de Lessert propose de lire le mot ORIENS sur le nom effacé d'un vent gravé sur la rose des vents de Dougga (Tunisie).

M. Paul Monceaux présente de la part du R. P. Delattre une pierre gravée découverte à Carthage.

Séance du 12 décembre. — M. Michon étudie les 27 fragments de la mosaïque zeugma sur l'Euphrate.

M. Boinet trouve qu'une miniature du XVe siècle de la salle des primitifs au Louvre provient d'un manuscrit de Tite Live et la compare à celle d'un manuscrit de Valère Maxime écrit par un flamand pour le cardinal Charles de Bourbon en 1469 et conservé à la Bibliothèque Nationale.

Séance du 19 décembre. — M. de Mély fait une communication sur les signatures de manuscrits au XVe et au XVIe siècle.

M. Henri Stein présente la photographie d'une statuette d'Antoine de Poissieu, archevêque de Vienne, mort en 1495, qui se trouve dans l'église de Sainte-Mesme (Seine-et-Oise).

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance publique annuelle du 16 novembre 1906.* — M. René Cagnat ouvre la séance par le discours d'usage.

M. Georges Perrot, secrétaire perpétuel de l'Académie, donne ensuite lecture de la notice qu'il a écrite sur la vie et les travaux de Raoul-Rochette, qui fut conservateur du Cabinet des Antiques de la Bibliothèque Royale.

Séance du 30 novembre. — M. Joulin fait une communication sur les établissements antiques du bassin supérieur de la Garonne.

M. A. Bérard fait une communication sur l'emplacement d'Alésia.

Reprenant la thèse oubliée que Jacques Maissiat avait soutenue en 1861, M. Bérard s'efforce de démontrer qu'Alésia se serait élevée sur l'emplacement actuel d'Izernore.

Séance du 7 décembre. — M. Th. Reinach communique une étude sur la chronologie de l'église du Bourget du Lac (Savoie). A l'aide d'une pièce notariée de sa collection et d'une pierre tombale de l'église, il montre que la restauration de cette église dans le style flamboyant a été l'œuvre, non du prieur Oddon de Luyrieu, comme on le répète depuis cinquante ans, mais de son oncle Aymar de Luyrieu, mort en 1458.

M. A. Martin donne lecture d'une notice sur les diverses pièces de l'armure d'un guerrier armé pour le combat.

M. Ph. Berger présente, de la part de M. Wallis-Budge, deux volumes de la grande collection des textes cunéiformes du British Museum. Il convient de signaler, dit-il, parmi les tablettes reproduites, une mappemonde où Babylone occupe le centre du monde et un fragment du plan de Babylone avec le grand temple à étages situé à côté d'une des principales artères de la cité.

Séance du 21 décembre. — L'Académie élit : 1° correspondant national en remplacement de M. Saige, archiviste du prince de Monaco, décédé l'an dernier, M. Henri Lechat, professeur d'archéologie à l'Université de Lyon ; 2° correspondant étranger en remplacement du professeur Spiegel, de Munich, décédé, M. Nœldeke, professeur honoraire de l'Université de Strasbourg.

Société archéologique du Midi de la France. — *Séances du 28 novembre au 3 juillet 1906.* M. Pasquier décrit un sarcophage du XIVe siècle à Toulouse.

M. de Fozières fait l'histoire d'un de ces prieurés ruraux, dépendance seigneuriale plutôt que siège paroissial, que la Révolution a fait disparaître, celui de Sainte-Marie de Fozières au diocèse de Lodève.

La société signale la ruine imminente du précieux et si caractéristique clocher des Jacobins de Toulouse ; il réclame l'entretien des toitures de Saint-Sernin pour sauver les voûtes de ce bel édifice.

M. J. Fourgouh signale à l'église de Rompoux une statue de saint Pierre du XIIIe siècle.

Dans un intéressant discours sur la restauration des monuments, M. J. de Lahondès fait notamment une judicieuse critique de la réfection trop radicale que Viollet-le-Duc a opérée à Saint-Sernin de Toulouse, du moins à l'extérieur. Il a en quelque sorte amenuisé et mignardisé ses murs, modifié les pentes des toitures, supprimé leurs caractéristiques saillies, ajouté de son cru cette guirlande d'arcatures qui entoure l'édifice comme d'une collerette, ajouté des ornements fantastiques inspirés du gothique du Nord, etc. Bien meilleure fut la restauration de Carcassonne, dont M. de Lahondès fait un éloge atténué de quelques justes observations. Il apprécie avec équité et compétence le mérite et les défauts des restaurations successives de Sainte-Cécile d'Albi Bref, il nous donne un spécimen d'excellente critique archéologique.

Différents documents mis au jour, notamment des archives notariales, ont contribué à éclairer l'histoire de l'art à Toulouse. L'*art de Toulouse*, publié par M. J. Douai, en 1904, et les *Pages d'histoire et d'art sur Saint-Sernin de Toulouse*, données en 1905 par M. l'abbé de Lestrade, ont fait la lumière sur l'art toulousain du XVIe au XVIIIe siècle. Ce dernier érudit vient de dépouiller une nouvelle série de *baux à besogne*, compris entre les années 1471 et 1677. Cette série de pièces concernent les chapelles Saint-Pierre et Saint-Gérard, le chœur de l'église Saint-Georges, les églises de Pouse, de Saint-Martin, des Pierres, de Deyme, de Saussens, de Muret, des Cordeliers, de Montgiscard et de Saint-Jory, le château des Varennes, les tours de Montesquieu, en Louragais, etc.

Ces documents font connaître que le sculpteur Dominique Dupuy façonna en 1608 des stalles pour le chœur de Saint-Pantaléon, et nous renseignent sur la production considérable de retables d'autels et d'autres mobiliers ecclésiastiques dus aux sculpteurs toulousains du XVIIe siècle : les Legoust, les Guepin, les Morits, etc.

Il est aussi question de peintures de St-Sernin exécutées en 1507, de fresques commandées à Me Pierre Arnaud pour l'église Saint-Georges représentant notamment l'*Histoire du mauvais riche*. « Un jour viendra, conclut M. l'abbé Lestrade, où il sera possible de rédiger l'inventaire des multiples manifestations de l'activité artistique de Toulouse depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution. La liste de nos richesses d'art, si odieusement ou si sottement détruites, excitera autant de surprise que de regrets. »

L. C.

Bibliographie.

LE BARON BETHUNE, FONDATEUR DES ÉCOLES SAINT-LUC, ÉTUDE BIOGRAPHIQUE, par Jules HELBIG, avec préface du Cte VERSPEYEN. — Gr. in-8° (31×22) de VII-400 pp., 47 pl., 12 chromos, Bruges, Desclée, De Brouwer & Cie, 1906.

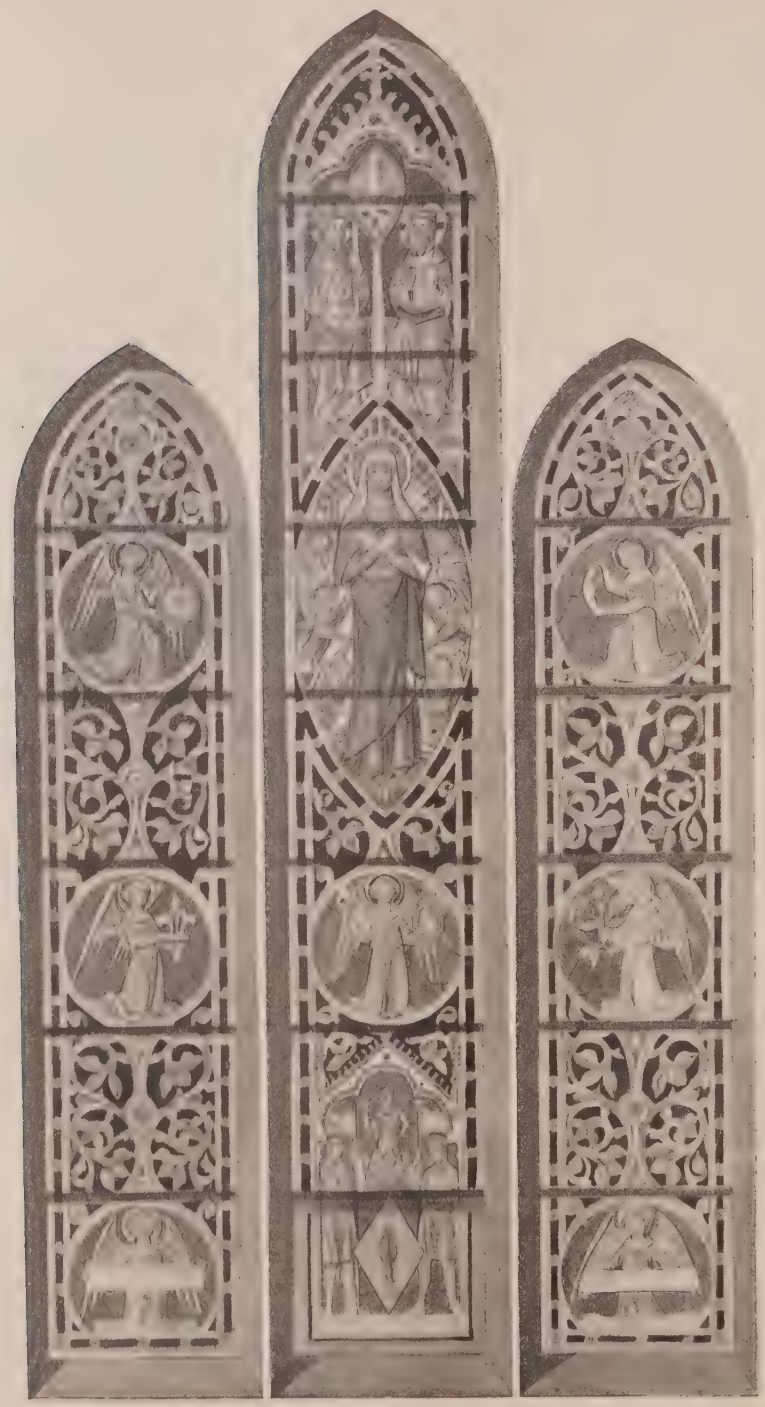
QUAND, il y a un an, nous retracions ici la carrière si noblement et si pleinement remplie par notre regretté Directeur Jules Helbig, nous avons dit combien fut vaillant jusqu'à la mort cet octogénaire inlassable. Il a donné dans son extrême vieillesse des œuvres de labeur et les plus beaux produits de sa plume. En effet ses écrits les plus marquants sont deux beaux livres commencés en ses dernières années, qu'à peine il put terminer d'écrire, et qu'il n'a pas eu la joie de voir paraître ; l'un est consacré à l'art mosan, objet de prédilection de ses études (1), l'autre à son illustre ami Jean Bethune. Nous avons eu l'honneur de présenter au public la biographie du grand artiste gantois, dans un prospectus que nos lecteurs recevront ; mais nous devons insister auprès de ceux-ci sur les mérites et sur le vif intérêt qu'offre au point de vue de l'*Art chrétien*, la biographie de celui qui fut au XIXe siècle, son admirable représentant comme maître fécond en œuvres, et aussi son puissant protagoniste.

Le livre d'Helbig ne doit pas être considéré par nous comme un document propre à glorifier un grand artiste, mais plutôt comme une source d'enseignement et d'encourageants exemples. Nous devons apprendre à l'école de Bethune à aimer l'art chrétien, et à poursuivre de tous nos moyens ses progrès et son expansion ; nous devons nous pénétrer de ses solides et purs principes, et imiter sa vaillance à les maintenir ; nous devons à sa suite nous attacher à la tradition des siècles de foi, soutenir avec énergie l'œuvre qu'il a créée pour la maintenir et pour préparer

Gand. — La Vierge de Pitié, carton d'un vitrail de la chapelle Saint-Aubert.

Courtrai. — Saint Roch faisant la charité, carton d'un vitrail de l'église Notre-Dame.

1. Nous en rendons compte ci-après.



Abbatiale de Maredsous. — Projet de vitrail de la Glorification de la Sainte Vierge.

une renaissance chrétienne. Quel bel et réconfortant exemple en effet, que celui de cet artiste qui toute sa vie dépense le plus riche des talents, sans aucun souci ni de lucre ni de l'éloge et des honneurs ! Certes il ne nous manque pas d'artistes qui ont l'âme magnanime, et qui poursuivent l'âpre lutte pour un idéal de beauté parmi les épreuves, dédaigneux de la fortune ; mais il n'en est guère, s'il en est, qui fassent, comme Bethune, abnégation aussi de la célébrité. Nous sommes ici en présence de la sainteté dans l'art, et devant un artiste qui n'a voulu cultiver l'art que pour la gloire de Dieu seule. C'est de là que vint son succès, et c'est pourquoi il sera grand dans l'avenir.

C'est l'humilité et la pureté d'intention qui font la grande beauté de cette figure digne du moyen âge, et cette abnégation qui le porte à commencer sa carrière artistique par le consciencieux apprentissage d'un métier. Il va tout d'abord, non pas à la branche d'art qu'il pourra pratiquer avec le plus de chance de succès, mais à celle qui paraît la plus délaissée, et qui manque le plus à la beauté des églises, dont il aspire à devenir le fervent décorateur. Dans ses voyages en Angleterre, il avait été frappé de la supériorité acquise en ce pays par la peinture sur verre basée sur l'étude de modèles anciens. Il voulait s'initier à cet art, non pas en dilettante, mais en technicien ; il accepte les offres bienveillantes de J. Hardman de Birmingham, le premier verrier d'Angleterre à cette époque, celui qui avait décoré de vitraux la grande salle de Westminster et le palais du Parlement ; il se rend dans son atelier pour y travailler de ses mains et acquérir l'aptitude professionnelle ; il se fait fabricant de vitraux en dehors de toute préoccupation mercantile, et ne craint pas au contraire d'affronter les ennuis qu'il devait nécessairement attendre d'une clientèle ignorante de son désintéressement, sinon incapable de le comprendre.

Rien n'est édifiant comme l'histoire du vitrail de la cathédrale d'Anvers, le premier qui lui fut commandé. Les négociations durèrent des années, aucune tracasserie ne fut épargnée à l'artiste, au sujet de la composition de son œuvre. A cette occasion, Bethune met en lumière de la manière la plus remarquable, avec netteté, mais avec un tact exquis et une patience angélique, les vrais principes de l'art de la peinture sur verre, totalement méconnus sur le continent. Les pourparlers avaient commencé en 1854; le projet fut approuvé dix ans plus tard après d'interminables remaniements dus à de capricieuses exigences; le vitrail fut placé en 1872. « Le mérite de ce travail qui marquait avec solennité la reprise des anciennes traditions et des véritables principes de la peinture sur verre en Belgique, fut généralement reconnu. C'est en effet encore aujourd'hui l'un des ornements de la vaste basilique d'Anvers, toute peuplée d'œuvres d'art remarquables [1]. »

L'artiste chrétien eut besoin de toute sa vertu pour soutenir l'épreuve que lui valut un projet de vitraux destinés à décorer la cathédrale de Tournai. On voulut le contraindre à employer le verre que produisait alors la fabrication belge, mais on finit par l'autoriser à confectionner avec du verre anglais deux vitraux spécimens ; ceux-ci furent acceptés avec éloges, mis en place, et puis,..... à la suite d'intrigues, renvoyés à l'atelier ! Plus tard, grâce à MM. H. et J. D., ces excellents et intelligents amis de l'art chrétien, M. Bethune eut la consolation de décorer de vitraux magnifiques la superbe lanterne qui forme l'église Saint-Jacques de Tournai.

A cette époque, l'œuvre de notre artiste, ou du moins ses principes d'art étaient âprement battus en brèche par la Commission royale des monuments, qui aujourd'hui les applique si judicieusement, et qui, tout récemment, donnait l'hospitalité de son *Bulletin* à une belle étude du fils de notre artiste, le baron Bethune, Gouverneur de la Flandre Occidentale : c'est en quelque sorte le catéchisme artistique du verrier, conçu selon le véritable idéal de l'art chrétien. Ainsi germe la semence jetée en terre dans la peine et l'insuccès.

Nous nous bornerons pour aujourd'hui à faire connaître cet aspect particulier de la carrière artistique de Bethune. Nous aurons à parler souvent de notre cher maître, et, prochainement, à rappeler quels furent ses principes artistiques.

(A suivre.) L. C.

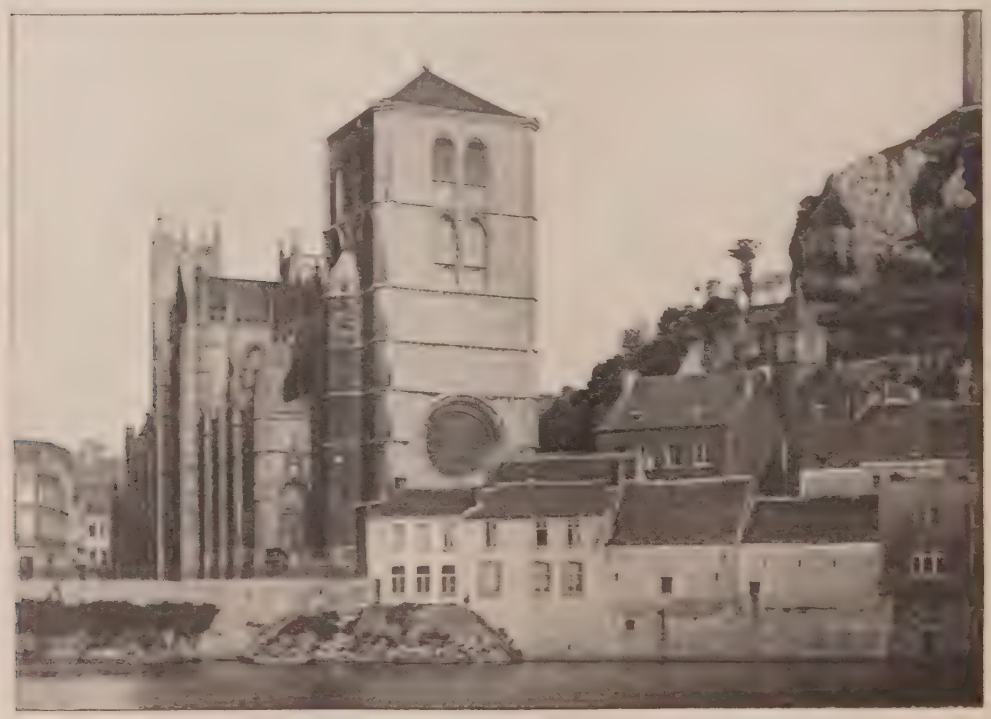
L'ART MOSAN DEPUIS L'INTRODUCTION DU CHRISTIANISME JUSQU'A LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE, par J. Helbig. — In-4° de 150 pp. richement illustré, t. I, Bruxelles, Van Oest, 1906. Prix : 20 fr.

Notre cher et regretté directeur, dont la vie fut partagée entre l'art et l'étude, entre la peinture chrétienne et les recherches archéologiques, a consacré la plus belle part de sa carrière d'érudit à l'histoire artistique du pays liégeois. Il s'est fait l'historien de ce qu'il a appelé l'*art mosan*, selon l'expression créée par son ami de Linas. Cette étude de prédilection, il l'a poursuivie au cours d'une longue existence ; il a publié d'abord l'*Histoire sur la peinture au pays de Liége*, qu'en qualité d'artiste du pinceau, il a naturellement pénétrée d'abord. Il a donné

1. L'intervention de M. Bethune fut due à l'amicale et délicate intervention de M. Smekens.

niers tant l'*Histoire de la sculpture au pays de Liége*. Ce n'est que dans sa vieillesse, qu'il entreprit la synthèse des consciencieux travaux de toute sa vie. Helbig avait autant de modestie dans l'âme que de dignité dans le caractère : il était peu tenté par les satisfactions d'amour-propre qu'on recherche dans la publicité ; il fut si peu pressé de livrer au monde érudit le fruit de ses chères études, que son beau livre paraît comme un ouvrage posthume. M. Van Oest vient de nous donner le premier volume de ce bel ouvrage. Puisse-t-il réussir à mener cette œuvre remarquable à bonne fin en éditant sans trop de retard le second volume.

Ce n'est pas aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*, qu'il faut faire connaître l'historiographe de l'art mosan ; ils le savent, nulle région n'a eu l'heur de posséder meilleur historien d'art. Voué dès sa jeunesse à la pratique du dessin et de la peinture, qu'il exerçait avec



Collégiale de Huy. — Vue extérieure.

la plus grande distinction, adonné par prédilection à l'art religieux traditionnel, familiarisé par des recherches passionnées à l'archéologie médiévale, doué d'un véritable talent d'écrivain, d'une plume aussi délicate que son pinceau, initié aux procédés consciencieux de la critique historique moderne, guidé dans ses études par la haute probité de son caractère, tout ce qu'il a produit présente la solidité et la maturité qui caractérisent spécialement son œuvre finale. Les Liégeois ne pourront lire sans fierté ce beau volume, où sont mis en lumière les fastes artistiques de l'aimable cité wallonne. Helbig, dans un tableau chatoyant comme les retables qu'il peignait pour les églises, a nimbé de lumineuses auréoles les nobles figures des Notger, des Erembert, des Wibald, des Erard, et autres prélats inspirateurs des arts, ainsi que des Renier de Huy, des Godefroy de Claire, des Hugo d'Oignies, des Jean Pépin d'Huy, des Hennequin de Liége, des Paul Limbourg, des Joachim Patinier, des Antoine, des Colard Jacoris, des Henri Blès, etc. ces glorieux artistes mosans désormais immortels.

Dans ce volume, s'ouvrent des vues nouvelles sur l'art liégeois. Depuis longtemps Helbig, à l'aide des travaux de l'illustre professeur God. Kurth, avait mis en relief la grande personnalité de l'évêque Notger, l'initiateur de l'école liégeoise; le chapitre qu'il lui consacre dans son *Art mosan* est définitif et remarquable. D'un autre

côté les études commencées par notre collaborateur feu Ch. de Linas sur l'émaillerie mosane ont

Croix reliquaire du trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur.
Travail du frère Hugo d'Oignies.

Reliquaire de saint Pierre

stimulé de savantes recherches de la part des archéologues belges ; M. J. Destrée surtout s'est attaché, en même temps que Helbig, à l'étude de l'orfèvrerie mosane. De ces études se dégagent

les physionomies attachantes d'artistes naguère peu connus, comme Renier de Huy, Godefroy de Claire, et autres, dont Helbig nous dessine les traits. Les magnifiques châsses des ateliers mosans sont l'objet de rapprochements du plus haut intérêt, concernant Godefroy de Huy, le frère Hugo et Nicolas de Verdun. On devait déjà à notre auteur de beaux aperçus sur les origines du paysage chez les Primitifs, sur l'École de Patinier et de Blès ; à ces aperçus succèdent des études plus précises, qui font désormais partie des annales artistiques de la Belgique.

L'ouvrage complet doit former deux beaux volumes grand in-4°, imprimé sur papier de luxe par la maison J.-E. BUSCHMANN d'Anvers. L'illustration comporte près de 200 reproductions, dont plus de 60 planches hors texte. L'ouvrage est orné en frontispice d'une planche coloriée reproduisant en facsimile une miniature de la fin du XIe siècle provenant d'un manuscrit

Collégiale de Huy. — Vue intérieure.

conservé à la Bibliothèque royale de Belgique.

L'éditeur se flatte, non sans quelque raison, de présenter au public un des livres les plus nouveaux et les plus intéressants qui aient paru sur l'histoire de l'art et de la civilisation en Occident. Au point de vue de l'illustration et de l'exécution typographique, il peut marcher de pair avec les meilleurs ouvrages publiés depuis quelques années, notamment en France, en Allemagne et en Angleterre, sur l'histoire de l'art.

Nous aurons à revenir sur les travaux de celui qui durant un quart de siècle dirigea la *Revue de l'Art chrétien*, en les faisant connaître plus en détail à nos lecteurs ; il nous sera doux de tenir ceux-ci ultérieurement encore en communion avec celui, qui fut en quelque sorte l'âme de nos travaux.

L. C.

LES QUATRE SAINTS COURONNÉS, par Adolf DE CEULENEER. — Broch. in-4° illustrée, 1906.

L'érudit professeur de l'université de Gand, ayant entrepris d'élucider la question assez embrouillée d'iconographie que soulève ce vocable, l'a traitée, comme on dit, de manière définitive.

Il commence par faire un relevé très développé de nombreuses figurations des quatre saints, qu'on voit figurés dans des bannières, dans des tombes, sur des façades, dans des retables et des tableaux, dans des groupes sculptés, dans des vignettes, dans des méreaux.

L'illustre Rossi a dissipé l'obscurité relative à leurs noms et prouvé que quatre soldats de la *legio II parthica : Secundus, Carpophorus, Victorinus*, et *Severianus* furent martyrisés sous Dioclétien.

On donna le nom des *quatre couronnés* à des comiculari des cohortes urbaines, martyrisés sous le même empereur et qui sont restés inconnus.

Enfin il est question de cinq martyrs de Panonnie : Claudius, Simphorianus, Nicostrates, Castorius et Simplicius (ce dernier était un gentil converti par les quatre autres); c'étaient des lapicides et sculpteurs des carrières de Panonnie. Les actes de ceux-ci furent joints à ceux des quatre précédents, qu'on avait identifiés avec les premiers, et les treize martyrs furent réunis dans le même cimetière de la via Labicana, puis transportés dans la basilique du Cœlius, nommée depuis basilique des Quatre Couronnés.

Les vrais patrons des tailleurs de pierre sont : Claudius, Symphorianus, Nicostrates, Castorius et Simplicius.

L. C.

LES MATINS A FLORENCE, par John Ruskin. Traduction de E. Nypels. Annotations par E. Cammerts, Préface de Robert de la Sizeranne. — 1 vol., in-8° raisin. H. Laurens, 1906. Broché 6 fr., Relié 9 fr.

Il y a un demi-siècle que Ruskin prêchait en Angleterre son Évangile d'art ; ce grand réformateur est connu du monde entier, et c'est à peine si quelques fragments de son œuvre peuvent être lues en français. Cinq de ses œuvres ont vu le jour dans cette langue : *la couronne d'Olivier Sauvage, les sept lampes de l'architecture, la Bible d'Amiens, les pierres de Venise* et *Sésame et le Lys.*

Les matins à Florence sont d'autant mieux venus, qu'ils datent de l'époque où les conceptions esthétiques et philosophiques de Ruskin avaient acquis leur pleine maturité. Ils présentent ces conceptions, non sous une forme abstraite et théorique, mais sous une forme concrète et familière. C'est un guide d'art, écrit par l'auteur à l'intention de ses élèves d'Oxford. Au cours de ces promenades matinales à travers Florence, il nous amène par l'examen même des œuvres rencontrées à dégager spontanément le sens profond de l'art primitif italien et à en ressentir toute l'éloquente sincérité.

M. de la Sizeranne, qui a le plus contribué à révéler le génie de Ruskin au public français, fait briller, en quelques pages d'introduction, tout le soleil de Florence sur les vieux marbres de la *Tour du Berger* et sur les fraîches couleurs des fresques du *Livre Voûté.*

La lecture des œuvres de Ruskin est particulièrement utile sur le continent, où l'art médiéval, si plein d'émotion ingénue et d'élan mystique, est l'objet d'une curiosité intense, mais froide, de la part de dilettanti et de blasés, de la part d'érudits souvent étrangers aux sentiments qu'ont fait éclore ses merveilles. Ruskin, lui, avait une autre manière de les voir et de les sentir.

Sa science archéologique est parfois en défaut, et il lui arrive de rectifier les guides en se trompant lui-même. Mais il est un maître incomparable, parce qu'il sent frémir l'âme des monuments et saisir l'intime beauté psychique des fresques.

Viollet-le-Duc a appris aux Français à voir dans les chefs-d'œuvre de l'art chrétien des syllogismes construits, des merveilles de technique, de splendides produits de la raison ; il nous a fait comprendre l'*esprit* du moyen âge. Ruskin, lui, nous fait sentir son *cœur.*

Quand il conduit ses disciples à Sainte-Croix et à Sainte-Marie de Florence, il leur apprend que là vinrent au XIIIe siècle deux réformateurs : saint François, l'apôtre des œuvres et saint Dominique, l'apôtre de la foi. Or, leur prosélytisme embrasa la cité toscane jusqu'à ce que le siècle éclata en cette poésie chrétienne et en cette architecture, dont les auteurs furent les Giotto, les Dante, les Orcagna, et dont les monuments furent Sainte-Marie, Sainte-Croix, et la nouvelle cathédrale ; et il montre les relations qui unissaient Giotto à saint François et saint François à l'humanité. Saint François enseignait l'Évangile des œuvres, qui repose sur trois principes : travailler sans argent, être pauvre ; travailler sans complaisance, être chaste ; travailler suivant les ordres reçus, être obéissant. C'est grâce à ces principes que grandit l'art gothique.

C'était aussi l'époque où la « philosophie était étudiée en même temps que les arts utiles ». Ruskin montre à ses élèves dans un humble fragment de sculpture florentine « ce qui est pour toujours sublime » et dans les ornements accessoires d'une tombe « ce qu'est une noble sculpture décorative, ce qu'elle a été depuis l'époque de la Grèce primitive, jusqu'à celle de l'Italie moderne, et ce qu'elle devrait être encore. »

C'est ainsi que le grand Ruskin donne des leçons de choses.

L. C.

LE BEFFROI DE ROUEN AVANT LA SÉDITION DE LA HARELLE, par M. H. LORIQUET. — Broch. Rouen, Lestringant, 1905.

Les légendes s'en vont ; en voici encore une par terre ! C'est celle qui nous montrait, avant le beffroi actuel de Rouen, dû au plan de Jean de Bayeux, un autre beffroi communal qui aurait été rasé en 1382 par la colère de Charles VI. Nos historiens ont renversé ce beffroi avant de s'assurer qu'il avait été construit; Chéruel et Richard, si bien informés d'ordinaire, s'y sont laissé prendre. M. Loriquet met à néant cette histoire dans un mémoire concluant. Il en résulte que Charles VI n'a fait abattre qu'une cloche, la *Rouvel*, qui avait sonné l'émeute.

Avant 1382, c'est la tour Saint-Romain de la cathédrale qui servait de beffroi, cette tour altière et massive, isolée de la cathédrale. Dans cette tour cohabitaient jadis les cloches laïques et ecclésiastiques, et, selon M. Loriquet, la belle voûte du premier étage aurait même probablement abrité les réunions des magistrats communaux ; le tout aurait servi de halle communale.

L. C.

Périodiques.

LES ARTS ANCIENS DE FLANDRE, 1re année, 1905.

M. E. Durand-Gréville inaugure une série d'articles sur Hubert Van Eyck, son œuvre et son influence, ayant pour point de départ les découvertes historiques de notre collaborateur M. James Weale. L'auteur est d'accord avec M. Weale sur le départ à faire entre les œuvres des deux frères. Dans le polyptyque de l'Adoration de l'Agneau, il n'accorde à Jean que les figures d'Adam et d'Ève et les anges chanteurs. En outre il attribue aux illustres frères une série de tableaux restés anonymes.

M. L. Dimier ajoute quelques miniatures à l'œuvre reconnue de Simon Benning. M. W. Valentiner s'occupe des genres parallèles de Quentin Metsys et d'Albert Dürer.

Notre collaborateur M. L. de Farcy étudie la chape flamande que possède la cathédrale de Gubbio.

Le R. P. Beissel recherche les auteurs de quelques manuscrits enluminés, flamands de la collection d'Aremberg.

M. P. Hartman décrit des tapisseries flamandes de la même collection.

M. H. Rousseau décrit deux retables anciens anversois appartenant, l'un à l'église d'Elmpt, l'autre à celle de St-Géréon de Cologne.

M. M. Verkest fait connaître des caricatures du XIVe siècle dans un *Keuerbouc* d'Ypres.

M. E. Baes essaie de reconstituer l'ordre chronologique de l'œuvre de Roger Van der Weyden.

M. R. Henard fait connaître deux manuscrits flamands enluminés de la collection Dutuit.

NOTES D'ART, n° 9, 1906.

La statuaire médiévale anversoise comprend quelques morceaux hors ligne, notamment la Vierge et l'enfant, statue en marbre du XIVe siècle, conservée à la chapelle des fonts de la cathédrale, la statue équestre en bois polychrome de S. Georges du XVe siècle, déposée au musée d'antiquités, la figure gisante en cuivre d'Isabeau de Bourbon, qu'on voit dans la même collection, provenant de l'ancienne abbatiale de Saint-Michel, enfin, une statue polychrome de saint Michel (?) du XVe siècle, dont on n'indique pas la provenance. Ces morceaux sont l'objet de considérations esthétiques plutôt vagues, exprimées dans le style coloré comme les statues polychromées, et plus maniéré que les Vierges médiévales au buste cambré et aux plis cassés, qui distingue M. Jean de Bosschere.

L. C.

CIVILTA CATTOLICA.

Les étoffes du « Sancta Sanctorum ». — Le R. P. H. Grisar appelle l'attention sur les tissus les plus remarquables qu'il a trouvés (*Tessuti antichi nel tesoro del « Sancta Sanctorum »*, 1906, t. IV, pp. 563-575). Fréquemment le *Liber Pontificalis* signale des étoffes données aux églises romaines par les papes du VIIIe et du IXe siècle, mais jusqu'à présent on n'avait trouvé à Rome aucun tissu ancien.

L'ouverture du trésor du « Sancta Sanctorum » est venue heureusement combler cette lacune. Quelques fragments découverts sont tout à fait remarquables. Quatre tissus de soie méritent une mention spéciale.

Ils sont décorés de médaillons circulaires ou ovales (*pallia orbiculata*) dans lesquels sont représentés des scènes ou des animaux. Voici d'ailleurs une rapide description des sujets :

1° Scène de chasse. Deux chasseurs à pied transpercent d'une lance des lions placés sous eux, deux autres transpercent des léopards. Un

arbre de *hom* sépare les scènes supérieures. Au-dessus de la tête des chasseurs on remarque des croix. Cette étoffe est à rapprocher des fragments avec scènes de chasse conservés à Saint-Cunibert de Cologne, à Saint-Ambroise de Milan et au Musée du Louvre. On peut l'attribuer avec vraisemblance au VIe ou au VIIe siècle.

2° Annonciation. Le *Liber Pontificalis* renseigne de semblables étoffes : « *rotas siricas habentes storias Adnuntiationis* ». La nôtre est une pièce jusqu'à présent unique. Elle remonte peut-être au VIe siècle. La Vierge, assise sur un trône, a devant elle, sur un piédestal, soit la corbeille avec la laine, soit un bassin de fontaine. L'ange debout tient de la gauche un bâton et fait de la main droite le geste oratoire.

3° Coq très stylisé ; sa tête est entourée d'un nimbe

4° Lions affrontés, également très stylisés.

Les deux dernières étoffes, tout en offrant beaucoup d'intérêt, sont moins remarquables que les premières.

Le P. Grisar fait connaître aussi une *mappula* en lin rehaussée de deux bandes, tissées à la façon des étoffes coptes. Il n'est pas impossible que ce soit un manipule de forme primitive.

R. M.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Benoit (Fr.). — HOLBEIN. —, Librairie de l'Art ancien et moderne. Paris, 1906.

Berthelé (Jos.). — MÉLANGES. — Épigraphie gallo-romane ; sculpture et architecture médiévales ; campanographie ancienne et moderne. — In-8°, 625 pp. illustr., Montpellier, Valat, 1906.

Bouchaut (P. de). — TABLEAU DE LA SCULPTURE ITALIENNE AU XVIe SIÈCLE. — Lemerre, Paris. Prix : 3 fr. 50

Diehl (Ch.). — BOTTICELLI. — Librairie de l'Art ancien et moderne. Paris, 1906.

Le même. — FIGURES BYZANTINES. — 1 vol. in-18, 2e édition, broché. Prix : 3 fr. 50.

Kleinclausz (A.). — CLAUS SLUTER. — Librairie de l'Art ancien et moderne, Paris, 1906.

Langlois. — LE MUSÉE DE CHARTRES. — Société archéologique d'Eure et Loire.

Lefèvre-Pontalis (E.). — LES ARCHITECTES ET LA CONSTRUCTION DES CATHÉDRALES DE CHARTRES. — Lafolye frères, Vannes, 1907.

* Loriquet (H.). — LE BEFFROI DE ROUEN AVANT LA SÉDITION DE LA HARELLE. — Broch. Rouen, Lestringant, 1905.

* Nypels (E.), Cammerts (E.) et Sizeranne (Robert de la). — LES MATINS A FLORENCE. — 1 vol. in-8° raisin, H. Laurens, 1906. — Broché, 6 fr. ; relié, 9 fr.

Ruskin (John). — LES MATINS A FLORENCE. — In-8°, 12 pl., Laurens, Paris, 1907.

Le même. — LES PIERRES DE VENISE. — In-8°, 24 pl., Laurens, Paris, 1907.

Allemagne.

Altmann (W.). — DIE ITALISCHEN RUNDBAUTEN. In-8°, 20 fig., Weidmann, Berlin, 3 M.

Arntz (L.). — DIE ERHALTUNG UND ERWEITERUNG UNSERER LANDKIRCHEN. — L. Schwann, Dusseldorf, 1907.

Beissel (H.). — DAS EVANGELIENBUCH HEINRICHS III. — L. Schwann, Dusseldorf, 1907.

Boch (Fr.). — DER KUNST UND RELIQUIENSCHATZ DES KÖLNER DOMES. — L. Schwann, Dusseldorf, 1905.

Le même. — DAS MÓNUMENTALE RHEINLAND. — L. Schwann, Dusseldorf, 1907.

Le même. — RHEINLANDS BAUDENKMALE DES MITTELALTERS. — L. Schwann, Dusseldorf, 1907.

Le même. — DIE RELIQUIENSCHAETZE DER EHEMALIGEN GEFÜRSTETEN REICHSABTEIEN BURTSCHEID UND CORNELIMUNSTER. — L. Schwann, Dusseldorf, 1907.

Le même. — KARLS DES GROSSEN PFALZKAPELLE UND IHRE KUNSTSCHAETZE. — L. Schwann, Dusseldorf, 1907.

Boch (Fr.) et Wellemsen (M.). — DIE MITTELALTERLICHEN KUNST UND RELIQUIENSCHAETZE ZU MAESTRICHT. — L. Schwann, Dusseldorf, 1907.

Kuhn (Joh.). — DIE BEMALUNG DER KIRCHLICHEN MÖBEL UND SKULPTUREN. — L. Schwann, Dusseldorf, 1907.

Künstle (Dr Karl). — DIE KUNST DES KLOSTERS REICHENAU IM IX UND X JAHRHUNDERT. — In-4°, 4 pl. Herder, Fribourg-en-Brisgau. Prix : 20 M.

Wingemoth (M.). — ANGELICO DA FIESOLE. — 109 fig., Velhagen et Klasing Bielef. Prix : 4 M.

Angleterre.

Cust (A.). — IVORY WORKERS OF THE MIDDLE AGES. — Bell. Londres, 1907.

Italie.

Wilpert (Gius.). — LE PITTURE DELLA BASILICA PRIMITIVA DI S. CLEMENTE. — 5 pl., in-8°, 62 pp., et 5 pl. Tipografia della Place di Cuggioni, Rome, 1906.

Belgique-Hollande.

* de Ceuleneer (Ad.). — LES QUATRE SAINTS COURONNÉS. — Broch. in-4° illustrée, 1906.

Graaf (J. J.). — DE ST-NICOLAAS KERK VAN JUTFAAS EN KUNST VAN ONZEN TIJD. — J. W. Van Leeuwen, Hoogewoerd, 89, Leiden, 1906.

* Helbig (J.) et Brassine (J.). — L'ART MOSAN DEPUIS L'INTRODUCTION DU CHRISTIANISME JUSQU'A LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE. — In-4° de 150 pp., richement illustré, t. I. Bruxelles, Van Oest, 1906. Prix : 20 fr.

* Le même. — LE BARON BETHUNE, FONDATEUR DES ÉCOLES SAINT-LUC, ÉTUDE BIOGRAPHIQUE. — In-8° (31×22), de VII-400 pp., 47 pl., 12 chromos. Bruges, Desclée, De Brouwer et Cie, 1906.

PRIMITIFS HOLLANDAIS EN ITALIE. — 25 Pl. de 49×33 cm., Kleinmann et C°, Haarlem, 1906. 40 fl.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Chronique. SOMMAIRE: MONUMENTS ANCIENS : Louvain, Glaise-Villefranche, Moutiers-en-Tarentaise, Ratisbonne, Rome, Paimpont. — PEINTURES MURALES : Gubbio, Delft, Avignon, Rome, Audenarde. — ÉCOLE SAINT-LUC & SAINT-GRÉGOIRE A TOURNAI. — VARIA : Milan, Nîmes, Monument Henri Revoil, Holyrood-Écosse. — NÉCROLOGIE.

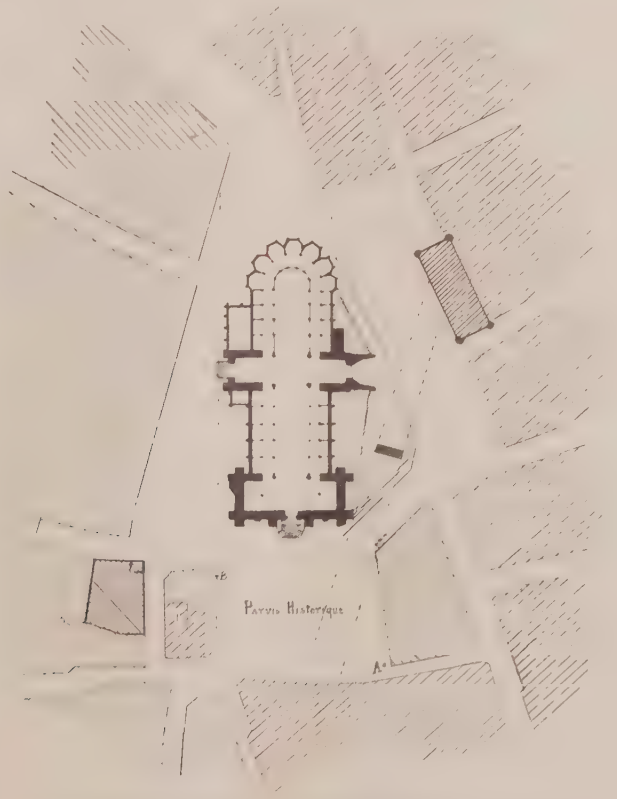
Monuments anciens.

Louvain. — On écrit de Louvain au *XXe Siècle :*

Les admirateurs des belles architectures et, en général, tous ceux qui sont susceptibles de sensations d'art, jouissent, en ce moment, à Louvain, d'un spectacle magnifique, grâce à la démolition d'une partie des maisons formant ce que l'on appelle le « bloc des Sept Coins ».

Si l'on descend la rue de Malines en venant de la Grand'Place, on aperçoit immédiatement, à travers la brèche : 1°) une partie de la façade de notre belle Poste aux lettres, œuvre de l'ingénieur A. Van Houcke: 2°) un coin de la façade monumentale de notre Académie des Beaux-Arts.

D'autre part, si l'on remonte par la rue des Juifs, l'on voit, par la même brèche, la splendide façade de l'église Saint-Pierre, que l'on soupçonnait à peine auparavant, encastrée qu'elle était dans des constructions. C'est une véritable révélation pour tout le monde.



Plan d'ensemble du dégagement de l'église Saint-Pierre à Louvain.

Mais, hélas ! ce spectacle ne sera que de courte durée, car, aux termes des conventions faites, de nouvelles constructions seront adossées aux trois seules maisons du bloc non expropriées et cette reconstruction malencontreuse nous cacherait à nouveau et à tout jamais cette splendide façade de Saint-Pierre et l'Hôtel des postes. De plus, l'entrée de la rue des Écreniers continuerait à être insuffisamment dégagée.

Il n'y a qu'une voix à Louvain pour demander la disparition complète du bloc de maisons compris entre la place Marguerite, la rue des Juifs, les Sept Coins et la rue de Malines, de manière à mettre entièrement en vue notre collégiale dès qu'on quitte le marché aux Poissons. C'était du reste ainsi que les architectes primitifs avaient prévu les abords de l'église au XVe siècle.

C'est, paraît-il, une question d'argent qui empêche

l'exécution de ce beau travail. D'une part, l'administration communale prétend avoir fait assez de sacrifices, et d'autre part, le Gouvernement ne veut pas majorer ses subsides.

On ne désespère cependant pas d'arriver à un arrangement. Notre honorable bourgmestre n'a-t-il pas promis, lors de son avènement, comme don de joyeuse entrée, l'assainissement de ce quartier, une rue partant des Sept Coins pour aboutir à la Laie et mettre en valeur le terrain de l'abattoir désaffecté et le jardin d'enfants ?

Pour l'exécution de ce beau projet d'hygiène et de salubrité publique, la disparition du bloc est en tous points désirable. Et maintenant que la démolition est commencée, on est convaincu que si MM. les ministres compétents voulaient venir à Louvain juger *de visu*, il se passerait ici ce qui s'est passé à Tournai pour la cathédrale, à Courtrai pour l'Hôtel des postes, c'est-à-dire qu'on ordonnerait le dégagement complet.

Cet article soulève un des plus intéressants problèmes relatifs au dégagement des monuments et à leur cadre esthétique. Dans quelle mesure faut-il faire le vide autour d'eux ? Comment doit-on ménager leurs perspectives ? Suivant quels dispositifs faut-il ou les découvrir ou réserver leur apparition comme une surprise au bon moment ? Ces questions bien dignes de passionner le public, se présentent dans des termes assez complexes aux abords de la façade occidentale de la collégiale de Louvain, que l'on a commencé à dégager, au grand plaisir des Petermans.

Pour créer une place publique aux dépens des bâtisses d'une ville, il faut souvent démolir une superficie notablement plus étendue que l'espace à créer, parce qu'il est nécessaire de réédifier les constructions qui bordent la place nouvelle. Or il n'y a rien qui fasse tant de plaisir au gros public que les grands vides nouveaux ; de longues perspectives ont pour lui un attrait inestimable; il aime beaucoup d'air. On démolirait toute une ville, si l'on suivait l'impulsion de cette esthétique un peu enfantine. Pour le peu qu'on doive reprendre après coup d'un espace provisoirement déblayé, on est sûr de le voir se récrier, protester. C'est ce qui se passe en ce moment à Gand à propos de l'énorme trouée que l'on a faite entre l'église Saint-Nicolas et le beffroi. Le système de la table rase est dangereux en cette matière. Si j'étais chef d'édilité, je procéderais en pareil cas par démolitions partielles pour ne pas donner à la masse cet appétit vorace du vide.

C'est un peu cette esthétique simpliste qui guide le correspondant du *XXe Siècle*. Il voudrait voir supprimer définitivement, pour former le *parvis* de la belle collégiale, non seulement les maisons en face des tours, mais encore le bloc voisin, du côté Sud, celui qui est marqué par la lettre B sur la figure ci-derrière. Nous craignons que ce ne soit une erreur. De loin le parvis ne serait plus adéquat à la façade de l'église, comme dans le dispositif que nous reproduisons, et qui est le projet jadis présenté par M. l'architecte Vingeroedt. Il s'ouvrirait, du fond de la rue de Malines, une percée à perte de vue vers la place Marguerite qui longe la façade Sud de la collégiale, une de ces fentes profondes, à perspective rasante, qu'il convient précisément d'éviter. Tel est aussi l'avis de M. Vingeroedt, qui nous adresse les lignes suivantes :

Louvain, le 29 décembre 1906.

Monsieur le Professeur,

Veuillez remarquer que la situation actuelle correspond presque exactement à l'alignement adopté par M. le Ministre comte de Smet de Nayer pour la place Marguerite. La vue à travers la brèche de la rue des Juifs est très jolie et fait d'autant plus d'impression que la vue s'ouvre à travers une brèche. Toujours la question du point de repère. Je crois que ce sera moins joli, moins romantique, plus tard.

Les idées exprimées dans l'article du *XXe siècle* répondent au sentiment quasi général du grand public louvaniste, sentiment qui, entre parenthèses, est d'accord avec l'intérêt et très exploité par quelques propriétaires désirant se faire fructueusement exproprier.

Comme on le constate un peu partout d'ailleurs, le public louvaniste est toujours sous l'influence de la « grandiloquence » du siècle dernier, de cette lâcheuse confusion entre le grand et le beau. Son simpliste critère esthétique est toujours celui-ci : « C'est grand, donc c'est beau. » Et ce principe, il l'applique de préférence à nos rues et à nos places, quitte à déserter ensuite, avec un ensemble touchant, les déserts ainsi créés.

Dans le cas de l'église de Saint-Pierre, mes compatriotes perdent surtout de vue qu'à la suite de la convention intervenue entre M. le Ministre de Smet de Nayer et la ville, la disparition du bloc de la Boucherie est décidée en principe.

« 4. *Il sera créé un parvis comprenant tout l'espace qui » s'étend entre la rue de Malines, la rue aux Tripes et la » place des Bouchers. — L'État interviendra à concurrence » de la moitié dans le coût de l'acquisition des immeubles à » démolir : la date d'exécution du travail est laissée à la » ville.* » — *(Circulaire ministérielle du 24 janvier 1905. — Bulletin Communal. 1905, n° 3, p. 168.)*

Par la démolition du bloc de la rue des Juifs, on obtiendrait donc plus tard, devant des tours de 30 mètres de hauteur, un parvis de 60 m. sur 80 m. en moyenne, parvis faisant suite à la place Marguerite, déjà très grande (100 m. sur 30 m. en moyenne). Sur cette place qui, à

certains endroits, aurait plus de 160 mètres de profondeur, viendraient déboucher, en face de l'église, la rue de Malines et une nouvelle rue — que l'on ne manquera pas de tracer suivant l'axe de l'église — et qui permettrait un recul de 400 à 500 mètres.

A propos de recul, l'auteur de l'article du *XXe siècle* appuie sa thèse par un argument qui la condamne : il veut voir disparaître le bloc de la rue des Juifs pour « mettre complètement en vue notre collégiale (?) dès qu'on quitte le marché aux Poissons. » Il veut donc que l'on aperçoive l'église primaire du fond du boyau de la rue de Malines, à une distance de 250 mètres, avec tout le rapétissement de la perspective. Il veut voir l'édifice par le petit bout de la lorgnette. C'est là une véritable hérésie ; le correspondant du *XXe siècle* ne peut être un architecte. Il est encore moins archéologue.

Le *XXe siècle* ajoute : « C'était du reste ainsi que les architectes primitifs avaient prévu les abords de l'église au XVe siècle. » Il y a là une double erreur : 1° Les tours datent du commencement du XVIe siècle. La première pierre fut posée en 1507 ; 2° C'est l'existence d'un pâté de maisons sur le bloc de la rue des Juifs (ancien cimetière) qui était prévue.

Le débouché de la rue des Écreniers trouvera son dégagement naturel par la disparition de la vieille maison qui forme l'un des Sept Coins [1].

VINGEROEDT.

Comme conclusion, nous signalerons qu'en une circonstance analogue, à propos de remaniement à faire aux abords de l'église Saint-Nicolas à Gand, M. le ministre comte de Smet de Nayer a fait exécuter une maquette d'un coin de ville à remanier, maquette qui a rendu de grands services. Le même moyen est à recommander ici.

Ajoutons au dernier moment, que nous venons de recevoir le bel ouvrage de M. J. Stübben : *Der Städtebau* (2e édition) et que nous y trouvons le projet de M. Vingeroedt reproduit et approuvé par le maître.

L. C.

* * *

La Séparation. — Les édifices cultuels se trouvent depuis la loi de séparation sous un régime nouveau au point de vue budgétaire. Certains crédits ont passé de l'ancienne direction des Cultes au service des Beaux-Arts. Actuellement il y a trois sortes de crédits : l'un consacré au personnel des architectes ; — l'autre à l'entretien et aux grosses réparations des édifices diocésains appartenant à l'État et généralement classés ; — le troisième est destiné à des secours pour les travaux nécessaires aux églises et presbytères appartenant aux communes. En principe, les communes voulant restaurer leurs églises pourront obtenir le concours pécuniaire du Gouvernement, même quand les églises ne seront pas classées, si le Gouvernement juge qu'il y a un intérêt artistique à intervenir.

Et lorsque les communes ne voudront pas restaurer leurs églises, il arrivera ce qui est arrivé à Gleize, petite commune de l'arrondissement de Villefranche, où, dit le *Journal des Débats :* « la municipalité vient de mettre en vente la vieille église d'Ouilly, qui présentait un certain intérêt au point de vue archéologique. La nef, avec ses murs épais et ses petites fenêtres à larges ébrasements, remonte peut-être au Xe siècle. On accède dans l'église par une porte à linteau monolithe qui date du XIe siècle, et dont l'aspect est charmant. La municipalité se couvre de cet acte de vandalisme en invoquant la loi de séparation. »

* * *

Moutiers-en-Tarentaise. — Sur la proposition de la Commission départementale des Monuments historiques, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient d'inscrire la cathédrale sur la liste des monuments historiques.

* * *

Ratisbonne. — Récemment on a fait à Ratisbonne une découverte peu ordinaire, celle d'une chapelle romane à étage. L'histoire de la ville renseignait le nom et certaines données sur l'emplacement d'une chapelle, nommée Saint-Georges au Wiedfang. A diverses reprises les historiens locaux s'en étaient occupés, mais personne ne la connaissait. Or c'est un édifice spacieux dont une partie considérable existe encore.

La chapelle avait été convertie en maison à une époque immémoriale. D'autres maisons s'y étaient adossées et finalement elle ne se distinguait plus que par une tourelle moderne semi-circulaire et par une porte romane. Celle-ci n'attirait pas beaucoup l'attention dans une ville aussi ancienne que Ratisbonne.

La démolition occasionnelle d'une maison mit à découvert le rez-de-chaussée de la tourelle — l'ancienne abside — décorée d'arcatures romanes et fut le principe de la découverte. On constata bientôt que les piliers, les voûtes et les murs, jusqu'à mi-hauteur de l'étage, étaient anciens. Saint-Georges en effet est une chapelle à étage et semble avoir été telle dès le principe. Cette constatation est le résultat le plus important de la découverte. Elle est une de ces églises *doubles (Doppelkirchen)* qui sans doute ont toujours été rares et dont un petit nombre de spécimens sont conservés. Dans la plupart des églises de cette espèce, une large ouverture pratiquée dans la voûte qui sépare les deux étages, établit entre ceux-ci une certaine unité. Ce fut, semble-t-il, le cas à Saint-Georges.

Cependant les églises ou chapelles doubles déjà connues étaient, soit des chapelles castrales,

1. Les autres raisons pour lesquelles la disparition complète du bloc de la rue des Juifs me semble à déconseiller sont exposées dans ma brochure page 13, lignes 10 à 21 et page 12, lignes 17 à 32.

soit des églises conventuelles. Il n'en était pas ainsi à Ratisbonne. Ici un escalier logé dans le mur occidental établit la communication entre les étages et donnait seul accès à l'étage supérieur. Le constructeur de la seconde moitié du XIIe siècle aura donc adopté le plan avec étage, uniquement pour augmenter l'espace utile, dans une construction élevée sur un terrain trop resserré.

Sous ce rapport il trouva au XIIIe siècle un imitateur à Saint-Ubach, où, pour une raison identique, l'architecte munit cette église paroissiale de tribunes qui font le tour complet de l'édifice.

(D'après K. TH. POHLIG, *Die wiederaufgefundene Doppelkappelle St-Georgii am Wiedfang in Regensburg* dans *Verhandelungen des hist. Vereins vom Oberpfalz*, t. LVII, 1905, III-126 pp. et 5 pl.)

* * * R. M.

Rome. — Pie X a décidé de rendre à l'admiration de tous les splendides fresques dont Pinturicchio a orné les appartements Borgia.

Désireux de prouver l'intérêt qu'il porte au patrimoine artistique que lui ont légué ses prédécesseurs, Pie X, fidèle en cela aux nobles traditions de la Papauté, a fait commencer au Vatican des travaux de restauration dont on ne saurait trop se réjouir. Les magnifiques salons du premier étage auxquels conduisait l'escalier royal du Bernin, avaient été divisés au commencement du XIXe siècle en plusieurs petits appartements destinés à divers employés des palais apostoliques.

Toutes les cloisons récentes ont été démolies, et l'on peut admirer déjà l'ampleur et la beauté de ces salons, que Paul V et Urbain VIII, les grands Papes du XVIIe siècle, firent splendidement décorer. Dominant la colonnade du Bernin, éclairé par de larges ouvertures qui donnent sur la place Saint-Pierre, un ravissant appartement, jusqu'ici défiguré, a été rendu à sa beauté primitive.

Sous des tapisseries sans valeur, collées aux murs, on a trouvé des fresques décoratives d'une grâce charmante. Elles ont été exécutées par des peintres du XVIIe siècle de l'école Guido Reni et de Carlo Dolci.

Pie X a surtout à cœur de réorganiser la Pinacothèque ou galerie de peinture. Créé par Pie VII sur les conseils de Canova et du cardinal Consalvi pour donner asile aux divers tableaux ravis à l'Italie au cours des conquêtes de Napoléon Ier, ce musée improvisé se ressent de la hâte avec laquelle il fut installé.

Très haut perché, il est d'accès difficile et c'est là son moindre défaut, car les architectes doutent de la solidité des vieilles poutres qui soutiennent ce troisième étage, et pour ce motif on ne permet pas à plus de cinquante personnes de stationner dans la troisième salle.

Pie X a eu la pensée de transférer la Pinacothèque dans un des bras du Palais qui longe la cour du Belvédère, dans l'actuelle « Floresia », ou serre apostolique qui est contiguë aux archives et à la bibliothèque. Le pape a donné l'ordre de rouvrir toutes les grandes fenêtres de cette galerie, d'y faire un pavé de marbre et d'y déposer des calorifères pour l'hiver.

* * *

Paimpont (Ille-et-Vilaine). — On a dérobé dernièrement, dans la vieille église qui, au moyen âge, dépendait d'une abbaye de bénédictins, un Christ en ivoire, du XVe siècle, d'une très grande valeur artistique.

Peintures murales.

Gubbio. — On a signalé récemment la découverte dans une église franciscaine de Gubbio, d'une fresque du XIVe siècle, qui représente la translation par les anges de la maison de Lorette.

Cette nouvelle paraît controuvée. Le docteur Lapponi, qui connaissait depuis longtemps la fresque en question, en a publié des photographies prises en 1895. Elle date en réalité du XVe siècle avancé et représente saint François conduit par les anges dans l'église de la Portioncule, lors de la célèbre vision « des roses (1) ».

Notons cependant que Mgr Falocci ne se rend pas à la manière de voir du Dr Lapponi et prépare une étude sur le sujet. On sait que Mgr U. Chevalier, qui a publié une étude définitive sur la question d'authenticité de la maison de Lorette, ne trouve mentionnée la translation dans aucun document antérieur à la seconde moitié du XVe siècle.

R. M.

* * *

Delft. — Des peintures murales ont été récemment découvertes dans la Nouvelle-Église de Delft. Une figure de femme est relativement bien visible. On croit se trouver en présence de peintures du début du XIVe siècle, exécutées peu après la construction de l'église, autrefois dédiée à sainte Ursule. Il est probable que les douze colonnes sont décorées de manière analogue.

(Bouw-Wereld.)

1. V. l'*Affresco di Gubbio e la Santa Casa di Loreto*, dans la *Rassegna Gregoriana*, 1906, t. V, col. 541-548.

***

Avignon. — Dans une des salles du Palais des Papes que l'armée vient d'évacuer, on a découvert sous un badigeon des fresques du XIVe siècle, encore très fraîches de couleur, où sont apparus six personnages accompagnés d'un chien. On va poursuivre avec tout le soin désirable la remise au jour de ces peintures.

***

Rome. — Nous lisons dans un quotidien de Paris.

Monseigneur Wilpert, continuant le cours de ses travaux pour son important ouvrage *Les peintures au moyen âge* a été amené à réétudier les peintures de l'église souterraine de Saint-Clément à Rome. Il croyait les sujets fixés définitivement depuis les travaux de 1857, lors des recherches qu'on avait faites pour trouver les tombeaux des saints Cyrille et Méthode, apôtres des Slaves, recherches qui avaient amené la découverte de la basilique inférieure de Saint-Clément.

Cette église est remarquable par son antiquité et son importance. Saint Jérôme, qui quitta Rome en 385, atteste qu'une église en l'honneur de saint Clément existait depuis longtemps. Ce successeur de saint Pierre subit le martyre à Cherson en Crimée et ce fut saint Cyrille qui ramena son corps à Rome, où lui-même mourut peu après.

Comme vous le savez sans doute, l'église Saint-Clément offre un exemple de stratification monumentale qui résume une histoire de quatorze siècles d'exhaussements successifs : au niveau le plus ancien se trouve un mur du Ve ou VIe siècle de Rome (IIe siècle avant J.-C.) en *opus quadratum*. Au-dessus, une maison patricienne du Ier siècle, peut-être la maison même où saint Clément réunissait les fidèles, à côté du temple du culte mithriaque. Puis une basilique ancienne du IVe siècle, accessible jusqu'au XIe siècle, enfouie ensuite et retrouvée en 1857. Enfin, la basilique du moyen âge, bâtie au XIIe siècle, sous Pascal II, l'église actuelle qui, elle-même, se trouve maintenant au-dessous de la rue.

Depuis 1876, la maison romaine et le temple de Mithra (dieu intermédiaire entre le dieu du bien et le dieu du mal pour les Persans) sont sous eau. Un comité s'est formé pour creuser un profond égout qui drainerait l'eau vers le grand égout du Colisée et repermettrait ainsi la visite de ces antiques souvenirs. Mais trouvera-t-on les fonds nécessaires ?

La basilique du IVe siècle est ornée de peintures. Du temps de Constantin, il ne subsiste plus que quelques restes. Dans la nef droite devait se trouver une longue théorie de saints. La seule figure de saint Anthime, avec la croix dans la main droite, se voit encore.

Du IXe siècle, sous saint Léon IV (847-855) se trouve un grand nombre de peintures. Ce que le P. Mullooly, directeur des fouilles en 1857, pensait être l'Assomption de la sainte Vierge, est en réalité, l'Ascension du Christ, sujet favori de l'art médiéval.

Dans la nef latérale de droite se trouve une grande peinture très endommagée. A droite et à gauche d'une niche contenant la célèbre image de Marie Reine se trouvent des fresques que jusqu'à présent, on prenait pour des scènes du martyre de sainte Catherine et pour un concile tenu dans l'église par saint Zosime en 417.

Mgr Wilpert, après une étude attentive, découvre tout autre chose : « Un jugement dernier », découverte qu'on peut regarder comme définitive. Ce qu'on prenait pour des scènes du martyre de sainte Catherine, sont les supplices des damnés. Le Concile est la réunion des saints à la droite de Notre-Seigneur.

Découverte importante. Car cette représentation du jugement dernier, datant de 850, précède de deux siècles la plus antique représentation connue du jugement, celle du XIe siècle, de Saint-Georges, dans l'île de Reichenau, sur le lac de Constance ; et les savants avaient édifié toute une théorie sur l'influence orientale, que sais-je, qui tombe par le fait même.

La structure générale de la composition est claire : Le Christ est assis au milieu des apôtres, assis, eux aussi. A droite du juge, se trouvent les bienheureux dans la Jérusalem céleste. Un grand nombre est déjà entré dans la cité céleste, construite en pierres précieuses, munie de tours de cristal ; d'autres s'approchent des portes. Parmi les saints se trouvent le bon Larron, deux moines, saint Antoine et saint Benoît, les deux fondateurs du monachisme oriental et occidental.

A gauche, les damnés dans l'enfer, divisés en catégories ; on y voit des femmes et des hommes nus, les mains liées. Deux portent des noms dont il ne reste que le commencement : Anne et Caïphe. Des démons au corps humain, avec des pieds de bête et une tête munie de cornes ; un grand nombre de serpents et de monstres se précipitent sur les victimes.

Au milieu, une niche où se trouvait un autel, séparant le ciel de l'enfer. Dans le fond, la Vierge avec l'enfant et le sacrifice d'Abraham, figure du saint sacrifice de la Messe.

On voit aussi la croix et les instruments servant à peser et à mesurer : une balance, un boisseau, la canne et l'amphore.

On lit près de ces instruments, du côté du ciel : *Auget statera justus* et *Modium justum*. Mgr Wilpert propose l'explication suivante de cette inscription en style barbare : Le juste, en vendant ses marchandises, donne toujours la juste mesure ; c'est pourquoi quand il sera pesé lui-même par Dieu, il ne sera pas trouvé ayant trop peu de poids, mais *augebit stateram*. Le *modium justum* rappelle le texte de saint Luc, VI, 38, *eadem mensura qua mensi fueritis remetietur vobis*.

Du côté des damnés devait se trouver : *Minuit statera* injustus — *Modium injustum*.

Plus tard, au XIe siècle, on plaça la balance dans la main de saint Michel, qui pèse les âmes et les autres instruments de mesure sont enlevés.

Une autre rectification des peintures, copiées par Ewing, est celle qu'on prenait pour saint Cyrille à genoux devant l'empereur Michel III qui l'envoie chez les Slaves, à cause d'une inscription acirif qu'on croyait lire à côté d'une des figures.

Cette position à genoux d'un saint devant un empereur auquel l'histoire donna le nom d'ivrogne, répugnait à Mgr Wilpert. Et puis, saint Cyrille s'appelait alors Constantin : ce n'est que plus tard, quand il devint moine, peu de temps avant sa mort, qu'il prit le nom qui lui resta dans l'histoire.

En réalité ce tableau représente « Esther devant Assuérus », figure de la Vierge, implorant Dieu pour le genre humain.

Il serait trop long de vous donner tous les motifs de cette explication. En voici deux : le col large et orné de perles et de pierres précieuses, n'appartient pas à un moine, mais à une femme ; ensuite ce sujet correspond

mieux avec l'ensemble des peintures qui ornent la muraille. Il y a deux zones ; chaque zone comprend deux grands compartiments contenant de grands sujets et des petits compartiments portant des figures de saints ou même de simples ornements. On voit en haut la crucifixion de saint Pierre ; au-dessous la vision de Jacob. L'échelle est le symbole du martyre qui mène directement au Christ. A côté, la Vierge avec l'enfant et deux anges ; au-dessous la figure : Esther devant Assuérus.

Une autre découverte importante est celle de l'emplacement du tombeau primitif de saint Cyrille. Lors de la construction de l'église supérieure, en 1128, on y transporta le saint corps ainsi que les ambons et l'autel de l'église constantinienne.

Le tombeau devait se trouver dans le narthex à gauche, au bas d'une peinture représentant saint Cyrille devant Notre-Seigneur, à la gauche duquel se trouve saint Clément qui présente le saint. L'archange Gabriël place avec bonté sa main sur l'épaule droite de Cyrille. A gauche de Notre-Seigneur se trouvent saint André et l'archange saint Michel. En avant, saint Méthode, tenant un calice.

Peinture votive exécutée au Xe ou XIe siècle.

C'est grâce à l'inscription que Mgr Wilpert démontre sa découverte. Il la rétablit ainsi :

Deus . . . . . *preces* nostras *exaudi, ut Cyrillus* { *tua miseratio* / *in tuo nomi* } ne sanctorum tuorum *societate lætetur. Per Jesum Christum* dominum nostrum qui venturus est *iterum. Lector dic : Deus da Cyrillo* peccatori requiem æternam. Amen.

Cette inscription, émouvante dans sa simplicité, fut sans doute composée par le saint lui-même. Personne d'autre que lui-même n'aurait appelé pécheur un homme qui avait tant travaillé pour la gloire de Dieu.

Il serait trop long de vous dire toutes les beautés de cette peinture. Qu'il me suffise de donner un détail qui a son importance. L'image du Christ et celle de saint Cyrille sont endommagées jusqu'à une certaine hauteur. Il se pourrait que nous dussions ce dégât à la dévotion indiscrète du peuple, porté à baiser et à toucher avec les mains tout ce qu'il vénère.

Cette découverte nous fait désirer davantage la publication de l'œuvre si importante de Mgr Wilpert [1].

* * *

Audenarde. — Sainte-Walburge. — On a commencé la restauration de la belle église, dont la construction a commencé au XIIIe siècle. Le travail entrepris est considérable, vu que cette église est, à l'intérieur, une des plus hautes du pays.

Dans la voûte de la nef du milieu, on vient de découvrir de beaux restes de peinture, dont l'existence n'était pas même soupçonnée. Nous donnons plus haut la description illustrée.

Ecoles St-Luc et St-Grégoire.

EN novembre dernier a eu lieu, chez les Frères de la Doctrine Chrétienne à Tournai, la remise des récompenses aux lauréats de l'année, de l'école St-Luc et St-Grégoire.

La cérémonie était présidée par Sa Grandeur Mgr l'Évêque.

La fête a débuté par un concert, donné par la Maîtrise de la cathédrale, sous l'habile et distinguée direction de M. l'abbé Joachim. Cette Maîtrise, qui compte déjà plus d'un quart de siècle d'existence, demeure jeune de fraîcheur et de vitalité. Elle l'a bien prouvé par sa promptitude d'adaptation aux principes de la vraie musique religieuse et par les qualités dont elle a fait preuve dans les solennités religieuses, particulièrement au mémorable Congrès Eucharistique de l'année écoulée.

La lecture du rapport traditionnel, faite par M. A. Ménart, a été suivie avec un vif intérêt.

Le nombre des élèves inscrits suivant les cours de l'École St-Luc était en 1905 de 225, cette année il s'élève à 252. L'Association des Anciens Élèves, elle aussi, est en pleine prospérité. Elle compte aujourd'hui 116 membres actifs et 62 membres honoraires. C'est elle qui a organisé les conférences sur l'art auxquelles M. E. Soil consacre son talent avec dévouement ; depuis sept ans qu'elles sont fondées, les auditeurs sont aussi nombreux que fidèles.

Le rapport signale le concours apporté aux fêtes du Congrès eucharistique par les jeunes artistes formés à l'École Saint-Luc et constate que celle-ci a constitué en ville un noyau de peintres, de sculpteurs, d'ébénistes, d'entrepreneurs qui emploient de nombreux auxiliaires et s'attachent à faire revivre l'activité dans la cité tournaisienne.

Après la distribution des prix aux élèves de l'École Saint-Grégoire, on a assisté à une très intéressante conférence du R. P. Kuhn, des Frères-Prêcheurs. L'orateur s'est adressé tout particulièrement aux jeunes gens ; il les a engagés, lorsqu'ils reproduisent les images des Saints, à s'inspirer des sentiments qui les ont fait distinguer par les hommes et par l'Église, à se mettre dans leur ambiance, à représenter chez l'un la science, chez l'autre la piété, l'humilité. L'orateur a eu de belles envolées pour dépeindre la figure du Christ et de sa Sainte Mère, et a terminé en exhortant les jeunes élèves de Saint-Luc à s'attacher à prendre pour exemples les saints personnages dont ils sont appelés à reproduire les traits.

Varia.

Milan. — La nouvelle porte centrale en bronze de la cathédrale, exécutée par le professeur L. Pogliaghi, a été conçue en accord avec le portail gothique qui aurait dû être substitué au

1. Extrait de *la Presse.*

portail actuel si le projet de la reconstruction de la façade en ce style avait été définitivement adopté. La décision, prise récemment, de respecter l'aspect voulu par nos ancêtres de la fin du XVIe siècle ayant triomphé, le sculpteur se trouva obligé d'adapter son œuvre à l'encadrement actuel de la porte. Il a su s'en tirer avec assez d'adresse, en ajoutant, à la partie supérieure des battants exécutés en vue du projet de feu l'architecte J. Bretano, une haute frise ajourée, servant de complément à la partie inférieure de ces battants. Dans celle-ci, il a adopté des compartiments de forme et de décoration gothiques, contenant chacun des épisodes de l'Évangile, ceux de droite se rapportant aux joies, ceux de gauche aux douleurs de la Vierge. Il a su éviter la monotonie qu'aurait produite une trop grande suite de divisions égales, en plaçant au centre de chaque battant un compartiment ayant la forme d'une croix aux extrémités arrondies. Celui de droite est occupé par une figure très élancée de la Vierge portant l'Enfant-Jésus sur les bras et entourée d'anges joyeux ; celui de gauche montre le Christ mort entre les bras de sa Mère, entre des anges aux attitudes éplorées.

Le sujet principal de la frise est le Couronnement de la Vierge. Des groupes d'anges et des figures représentant les patrons de la ville de Milan concourent à faire de ce motif une représentation extrêmement solennelle.

On remarque, dans les encadrements, une interprétation fidèle du style gothique tel qu'on le trouve dans les parties primitives de la cathédrale, une pureté dans la composition des sujets sacrés inspirée des célèbres modèles d'ancêtres tels que Ghiberti et ses contemporains ; enfin, une fusion du tout dans un arrangement décoratif d'une richesse et d'un modernisme qui confère à cet ensemble l'effet le plus imposant.

Des réserves, du reste, pourront bien être faites à tel ou tel autre point de vue : on pourra peut-être critiquer certaines minuties parfois excessives dans la décoration, une tendance à exagérer la longueur des figures, quelque raideur dans les attitudes, si l'on compare ces battants à des chefs-d'œuvre d'autrefois comme les portes du Baptistère à Florence ; — mais, en définitive, on n'aura pas de peine à convenir que les qualités de l'œuvre lui assurent une place éminente parmi les créations artistiques contemporaines. Elle la mérite aussi au point de vue de l'exécution soignée du bronze, qui avait été confiée au fondeur Barigozzi de Milan [1].

1. *Courrier de l'Art.*

***

Nîmes. — Le musée d'archéologie vient de s'enrichir d'un tombeau des premiers âges du christianisme, avec bas-reliefs sculptés et personnages, trouvé récemment à Valbonne, près Pont-Saint-Esprit.

***

Monument d'Henri Révoil. — En novembre dernier, la ville de Nîmes inaugurait le monument élevé à la mémoire d'Henri Révoil dû à M. Albert Ballu, architecte, et à M. Beller, statuaire. Au pied de son buste est figuré le musée de l'architecture romane, incarnée dans une vierge austère et douce.

Rappelons que Révoil fut un de ces hommes de la génération passée, qui eurent au plus haut point le respect et l'intelligence des monuments anciens. Leur cause est aujourd'hui gagnée si triomphalement, qu'on est tenté d'oublier les luttes qui ont préparé leur victoire.

De 1846 à 1900, durant plus d'un demi-siècle, Révoil se fit le serviteur de l'architecture romane, comme le rappelait M. Henri Roujon. Les bâtisseurs romans ont laissé partout des témoignages de leur génie, mais c'est en Provence que ce génie a régné sans partage ; les chefs-d'œuvre y naissaient naturellement d'un terroir encore humide de latinité. Quelque chose de l'idéal classique palpite encore dans les sculptures de Saint-Trophime et de Montmajour. Henri Révoil comprit ce qui rattache les monuments du haut moyen âge aux vestiges de la civilisation gréco-romaine. Tout le monde connaît son grand ouvrage, si magistralement illustré, *l'architecture romane dans le Midi de la France*, paru en 1873. Pendant des années, Révoil parcourut, le crayon à la main, toute la région du Midi. Dès l'année 1849, il venait s'installer à Nîmes. Sa réputation s'affirma très vite. Le service des monuments historiques venait d'être enfin constitué ; Révoil reçut la mission officielle de diriger dans les départements du Sud-Est tous les travaux d'architecture savante.

Il ne se borna point au rôle impersonnel d'archéologue et de restaurateur. Il avait savamment repris en sous-œuvre l'église métropolitaine de Saint-Castor de Nîmes. Son œuvre personnelle est représentée par plus de soixante-dix églises ou chapelles. Après la mort de Vaudoyer et d'Espérandieu, il fut chargé de continuer les travaux de la cathédrale de Marseille, qui lui doit sa décoration intérieure, et son beau porche.

***

Holyrood (Écosse). — Feu le comte de Leven and Melville, un des principaux dignitaires de

l'Église d'Écosse, a laissé un million pour la restauration de la chapelle royale de Holyrood, qui tombe en ruines. Le comte de Balcarrès et sir Herbert Maxwell, président de la *Société des Antiquaires*, désignés pour juger de l'opportunité de ce travail, se sont prononcés pour la négative, dans le but de conserver à ces fameuses ruines leur caractère pittoresque.

Au cours de leurs investigations, ils firent la découverte d'un coffre contenant les chartes des ducs de Hamilton et dix magnifiques tapisseries, parfaitement conservées. En 1850, lors d'une visite de la reine Victoria, des apprêts ayant dû être faits pour la réception de sa suite à Holyrood, on partagea en trois une vaste salle aux murs couverts de tapisseries. Celles-ci furent enlevées, soigneusement mises sous clef par le vieux duc lui-même et elles y restèrent pendant plus de cinquante-cinq ans. Ce sont des œuvres de l'art flamand du XVIIe siècle, d'une vigueur décorative, d'une richesse de tons et d'un fini admirables.

On a suggéré l'excellente idée de les disposer en panneaux dans la vaste galerie de tableauP du palais de Holyrood, où serait placée également la série des portraits des anciens rois d'Écosse.

Nécrologie.

Le chanoine Marsaux.

Au moment de mettre sous presse nous apprenons avec douleur la mort de notre digne collaborateur et ancien ami Monsieur le chanoine Léopold-Henri Marsaux, vicaire général du diocèse de Beauvais.

Nous recommandons son âme aux prières de nos lecteurs.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, LILLE-PARIS-BRUGES.